



Romansk Forum Nr. 15 - 2002

Schmidt, Júlia Marina da Graça:

O Sermão da Sexagésima sob um ponto de vista retórico e estilístico 3-12

Sabbatini, Sergio: Tratti principali della letteratura italiana dal 1968 15-23

Simpson, JoEllen M.: The "American Voseo" in Cali, Colombia: An ethnographic study 25-32

Mathiassen, Ann-Marie: José Saramagos syn på och användning av den historiska romanen 33-49

Mathiassen, Ann-Marie: O Fronteiro d'África, Alexandre Herculanos bidrag till scenen 51-68

Messel, Kirsti Helene: Killer eller sicario - bruk av engelske låneord i italiensk dagspresse 69-85

Vold, Kristin Thue: Dialekter, regionale varianter og språklig enhet i Italia 87-100

Camacho Delgado, José Manuel:

La metamorfosis de su excelencia, de Jorge Zalamea.

Entre el relato mítico y la denuncia política 101-114

O SERMÃO DA SEXAGÉSIMA SOB UM PONTO DE VISTA RETÓRICO E ESTILÍSTICO

Júlia Marina da Graça Schmidt

Em um artigo seu, dedicado à Estética e à Memória no Padre António Vieira, Margarida Vieira Mendes associa o humanismo praticado pelos pedagogos jesuítas à seguinte herança:

Herdeiros de uma pedagogia humanista alicerçada no estudo dos modelos antigos e onde imperava o ideal do *orator* ciceriano, os jesuítas consagraram-na na Europa e nos outros continentes, a partir de meados do século XVI, lançando a retórica para o topo dos *studia humanitaris*. As qualidades necessárias ao homem, fosse qual fosse a sua função social, floresceriam e desabrochariam na educação pela palavra – poética e oratória - que culminava na aquisição da *techne* retórica. (Mendes: 25)

e mais adiante, ainda no mesmo artigo, acrescenta:

Como é sabido, a arte retórica exigia dos seus praticantes o aprimoramento de cinco faculdades essenciais, descritas em quase todos os tratados da Antiguidade: a invenção (*inventio*), a disposição (*dispositio*), a elocução (*elocutio*), a memória (*memoria*) e a ação (*actio* ou *pronuntiatio*). (Mendes: 25)

Esta educação jesuítica favoreceu, sem dúvida, este estilo estético que entrava nos jogos da língua, e a manobra como matéria e como objeto (de persuasão e provocador de emoção), um estilo que prima pelo requinte SONORO, LINGÜÍSTICO E IMAGÍSTICO.

Concordando com o posicionamento de Margarida Vieira Mendes, de que o *Sermão da Sexagésima* não consista em uma espécie de tratado de retórica abreviado, entendo que o sermão represente uma explanação de como deva ser o pregador ideal e seu discurso, permitindo *fazer a semente frutificar em abundância no coração do homem*. E neste sentido gostaria de considerar neste estudo, primeiramente, o conhecimento e aplicação das técnicas retóricas por Vieira, e, em segundo plano, a forma como essas mesmas técnicas são colocadas por ele a serviço da moral e da religião. É um perfeito encontro da RETÓRICA com a ESTILÍSTICA e a RELIGIÃO.

O sermão em estudo é o primeiro da edição *princeps* dos Sermões, e foi proferido em 1655 na capela real, depois do regresso do autor da Missão do Maranhão. Foi composto em dez capítulos e tem como tema o pregador e seu sermão. Analisemos assim estes capítulos¹:

CAPÍTULO I: De acordo com o previsto nos tratados de retórica, é a parte onde o pregador **cria o suspense** do sermão, faz entrar os destinatários – o público – dentro do enunciado, apresenta-se a si próprio e insere no discurso seus companheiros missionários do Maranhão. Estimulando a atenção do público, o orador lança mão da técnica da **confutação**, formulando ao mesmo objeções e interrogações. É nesta parte também que o texto bíblico² será aproximado ao presente do autor e dos ouvintes:

A aproximação do momento bíblico com o seu mundo vai ser tal, que o autor relacionará explicitamente o semeador bíblico com os “semeadores Evangélicos da Missão”, e, as dificuldades encontradas à frutificação das sementes aos padecimentos desses missionários no Maranhão. Não sobra espaço para deduções, sendo a **exemplificação** um elemento dominante na *Sexagésima*. É como se para o entendimento tudo no texto bíblico devesse ser exemplificado com o cotidiano. Vieira nos apresenta o conceito como um enigma misterioso a ser descoberto e entendido. Assim sendo:

O SEMEADOR DO EVANGELHO =	OS SEMEADORES EVANGÉLICOS DA MISSÃO DO MARANHÃO
SEMEAR NA TERRA =	PREGAR NO MUNDO
A POUCA VENTURA DO SEMEADOR =	OS PADECIMENTOS DOS MISSIONÁRIOS

Ao terminar o primeiro capítulo, Vieira, já tendo **criado o suspense**, nos convida a ouvi-lo na tentativa de desvendar o mistério do semeador e suas sementes. Às interrogações, há-de se encontrar respostas.

CAPÍTULO II: Nesta parte haverá uma **amplificação** das associações analógicas anteriores a partir da imagem criada da semeadura:

¹ O texto do sermão em estudo é o da coleção Textos Literários: *Sermões do Padre António Vieira*..

² O texto bíblico no qual se baseia o sermão em estudo é o da “Parábola do Semeador” (Cf. Evangelho de Mateus 13,1-23)

AS SEMENTES DE TRIGO =	PALAVRA DE DEUS
OS LUGARES ONDE AS SEMENTES CAÍRAM: = O CAMINHO, AS PEDRAS, OS ESPINHOS E A TERRA BOA	O CORAÇÃO DO HOMEM

Aqui Vieira faz a **proposição** da matéria, se inclui como ouvinte receptor de sua própria mensagem, identificando-se com o seu público e segue incitando o ouvinte à descoberta do mistério:

Esta tão grande e tão importante dúvida, será a matéria do Sermão. Quero começar pregando-me a mim. A mim será, e também a vós; a mim, para aprender a pregar; a vós, para que aprendeis a ouvir [...]. (II: 135)

CAPÍTULO III: É aqui que o autor procede à divisão do assunto em três princípios relacionados à frutificação da palavra: a parte do pregador, a parte do ouvinte e a parte de Deus. E desta divisão partem as associações do pregador com a doutrina, do ouvinte com o entendimento e de Deus com a luz.

O pregador decidiu começar com o ouvinte e estabelece as seguintes relações analógicas – uma amplificação da imagem “coração do homem” – vista no capítulo anterior:

OS OUVINTES (HOMENS) DE = ENTENDIMENTOS AGUDOS	CORAÇÕES EMBARACADOS COMO ESPINHOS
OS OUVINTES (HOMENS) DE = VONTADES ENDURECIDAS	CORAÇÕES DUROS E SECOS COMO PEDRAS

E ainda, partindo dos 3 princípios em que foi dividido o tema, são estabelecidas as seguintes relações tríades:

PREGADOR =	ESPELHO =	DOUTRINA
DEUS =	LUZ =	GRAÇA
HOMEM =	OLHOS =	CONHECIMENTO

CAPÍTULO IV: Neste capítulo Vieira analisará as qualidades do pregador, baseando-se em cinco circunstâncias: a Pessoa, a Ciência, a Matéria, o Estilo e a Voz.

Neste capítulo, no qual ele trata da *Pessoa*, ressalta-se dois binômios importantes: palavra/obra e olhos/ouvidos.

Palavra/obra: A presença do lugar-comum “pratica o que pregas” (baseado na exemplaridade da vida do orador sagrado) vai caracterizar a importância para Vieira da **palavra** ter que vir obrigatoriamente acompanhada da **obra** (representando a realização, a

ação do verbo *que se fez carne*). Sintaticamente e estilisticamente este binômio estaria representado no seguinte trecho do sermão:

O semeador e o pregador é nome; o que semeia e o que prega é ação, e as ações são as que dão o ser ao pregador [...] (IV:142)

Ora, “semeador” e “pregador” são nomes substantivos, e “semeia” e “prega” são formas verbais do presente. E sintagmaticamente a relação estabelecida entre estes nomes e estas ações é, como está claro no trecho do sermão, de sujeito e de verbo (ação), pois são as ações que movem o sujeito, dando-lhe vida. Para estar em movimento o sujeito necessita da ação, para pregar o pregador necessita da obra, sua vida mesma dada como exemplo da palavra, pois sem a ação este pregador (sujeito) se esvazia na sentença, não se move, não é um ser, não poderá nunca converter o mundo.

Olhos/ouvidos: Neste par vemos claramente uma das características típicas do barroco que é a **visualidade**. Este binômio vai revelar a importância da “narração” vir acompanhada pela “viva representação”. Como se a palavra (enunciado sonoro) devesse refletir a imagem, assim como o pregador deve refletir a doutrina (metáfora presente no capítulo III). Além do efeito sonoro causado pelas constantes anáforas, interrogações, admirações exclamativas (a voz e sua força de trovão) o discurso vieiriano vem ornado de imagens (“um pecúlio sensível do sermão, que eram extraídas da enciclopédia natural antiga, bem como de um acervo de ficções, historietas, personagens e situações históricas da tradição bíblica, dos Padres da Igreja, das hagiografias e das letras humanas escolarizadas”³) que buscam causar um impacto visual no ouvinte por meio de *pathos* e ainda facilitar a **memorização** da mensagem (aplicação da mneumotecnia⁴).

Assim, com a junção dos dois binômios podemos apreender neste capítulo como que uma teoria da representação e da persuasão onde o plástico faz-se dominante, numa combinação perfeita da retórica com as artes plásticas.

A **palavra** trazida a público em associação com a **ação**, o feito, a obra, implica numa já visualização mental de um exercício, um movimento por parte de um sujeito agente (e não passivo), gerando daí a imagem bipartida “do que semeia” em primeiramente no **semeador** que trabalha com a **mão**, na realização da obra e, em seguida, no **pregador** que com a **boca** profere a palavra. A voz e a ação unem-se como se o teatro viesse visitar o discurso vieiriano

³ Cf. Margarida Vieira Mendes. *Estética e Memória no Padre António Vieira*, pg. 28

⁴ Entende-se por mneumotecnia à arte e técnica de desenvolver a memória mediante processos auxiliares, como por exemplo, a associação daquilo que deve ser memorizado com dados já conhecidos ou ouvidos. A aplicação desta técnica pelos jesuítas é explicada pelo desejo de encorajar no seio do ouvinte a fixação da mensagem do sermão através de imagens que se vinculam entre si, uma a uma, num jogo associativo de idéias e palavras, argumentos, temas e motivos. Daí também a origem das associações analógicas e alegóricas tão presentes em Vieira.

para a complementação do espetáculo da situação enunciativa. Reconhecemos, assim, a *ACTIO* ou a *PRONUNTIATIO* da *Pessoa* do pregador.

CAPÍTULO V: É dedicado ao *Estilo* do pregador e mais especificamente às faculdades *INVENTIO*, *DISPOSITIO* E *ELOCUTIO*. O autor condenará os excessos do conceptismo na eloquência religiosa através de um estilo “empeçado”, “difucultoso”, “afetado”, em prol de um estilo “muito fácil” e “natural”. Reprovará ainda o fato de muitos intertextos serem violentamente incorporados ao texto do orador, “como quem vem ao martírio”, imagem que virá acompanhada de verbos com forte significado semântico (aprosionamento, dor, sofrimento) em estreita relação com a imagem do martírio e que dão força e movimento à estrutura frasal: “acarretados”, “estirados”, “arrastados”, “despedaçados” e nunca bem “atados”. As analogias a partir da imagem do trigo que caiu quatro vezes e só de 3 nasceu vem amplificar a alegoria semeador-semente:

CAIR COM QUEDA	= COISAS =	COISAS BEM TRAZIDAS E EM SEU LUGAR
CAIR COM CADÊNCIA	= PALAVRAS =	NEM PALAVRAS ESCABROSAS NEM DISSONANTES
CAIR COM CASO (COM NATURALIDADE)	= DISPOSIÇÃO =	DISPOSIÇÃO NATURAL E DESAFECTADA

Ainda neste mesmo capítulo temos uma bela associação analógica que é a do Céu (“o mais antigo pregador do mundo”) com o pregador missionário. Como pregador o Céu tem palavras (as estrelas) e sermões (a composição, a ordem, a harmonia e o curso das estrelas).

“As estrelas são muito distintas e muito claras” e um sermão para o ser deve estar composto de palavras claras, simples, bem dispostas e ordenadas, palavras distribuídas harmoniosamente sem os exageros do cultismo e do conceptismo (estilos ocultos). Assim, da imagem alegórica do Céu e suas estrelas dentro do discurso destacamos as seguintes antíteses, bem visuais, e que estão intimamente relacionadas em seu teor semântico — verticalmente num sentido de complemento e alargamento significacional e horizontalmente num sentido oposicional:

Branco	X Negro
Dia	X Noite
Luz	X Sombra
Subiu	X Desceu

Vale ressaltar que a imagem harmoniosa do Céu com suas estrelas é colocada por Vieira em contraposição à imagem do jogo de xadrez, que representaria relações antitéticas em desarmonia e forçadas.

A clareza exemplificativa do conceito através de analogias e alegorias é uma perfeita prova metalingüística de como devem apresentar-se no discurso as faculdades INVENTIO, DISPOSITIO E ELOCUTIO, revelando um autor totalmente consciente do poder da palavra e de comportamento metalingüístico e reflexivo.

CAPÍTULO VI: O orador agora trata da *Matéria* que toma o pregador e vai assim expor as regras da Disposição do sermão:

O SERMÃO:

há-de ter um só assunto e uma só matéria

há-de ser de uma só cor

há-de ter um só objeto, um só assunto, uma só matéria

A MATÉRIA:

há-de defini-la para que se conheça (PROPOSIÇÃO)

há-de dividi-la para que se distinga (DIVISÃO)

há-de prová-la com a Escritura (CONFIRMAÇÃO)

há-de declará-la com a razão (CONFIRMAÇÃO)

há-de confirmá-la com o exemplo (CONFIRMAÇÃO)

há-de amplificá-la com as causas, com os efeitos, com as circunstâncias, com as conveniências que de hão-de seguir, com os inconvenientes que se devem evitar (AMPLIFICAÇÃO)

há-de responder às dúvidas (CONFUTACÃO)

há-de satisfazer as dificuldades (CONFUTACÃO)

há-de impugnar e refutar com toda a força da eloquência os argumentos contrários (CONFUTACÃO)

e depois disto:

há-de colher

há-de apertar (PERORACÃO)

há-de concluir

há-de persuadir

há-de acabar

Vale ressaltar aqui a força sonora causada pela anáfora “há-de” acompanhada de verbos na forma infinitiva, que semanticamente também implica na urgência da realização da ação, do movimento.

CAPÍTULO VII: Neste capítulo o autor dedica-se à *Ciência*, relacionado ao problema da autoria do discurso, criando a dicotomia o próprio/ o alheio. Margarida Vieira Mendes diz o que se segue quanto ao uso do intertexto na oratória barroca:

Na verdade, a eloquência sagrada, tal como era concebida e executada no século XVII, favorecia, mais que qualquer outra formação discursiva, a paráfrase, a cópia, a imitação e a emulação. Como toda a argumentação e boa parte da amplificação se baseavam em intertextos, fontes de invenção, eram estes expressamente fornecidos aos pregadores, [...], em compêndios, dicionários e livros-galerias, que constituíam verdadeiros “santuários”, “templos” ou “palácios” da memória.” (Mendes 1989:159)

Isto mostra o quanto a originalidade ou criação do orador (*inventio*) podem ser prejudicadas, causando o que Vieira chama de um pregar que é recitar — fruto da memorização apenas — e não um pregar nascido do entendimento.

Para **exemplificar** o conceito ele vai usar a alegoria da rede (exemplo bíblico), que construída pelo próprio pescador e não por mãos alheias, lhe vai permitir pescar homens, pois construir esta rede implica construir o discurso da pregação com suas próprias palavras, seu estilo próprio e entendimento e não fazer uma colagem de textos alheios⁵.

CAPÍTULO VIII: É dedicado à *Voz* e assim o debate do *ethos* do pregador e da sua linguagem vem juntar-se o tema da *ACTIO*, do comportamento gestual e vocal no púlpito. Daí o surgimento da dicotomia antitética brado/razão, explicando a necessidade da voz do orador em ser concomitantemente e paradoxalmente “travão” que assombre e faça tremer o mundo e “orvalho” que se destila brandamente e sem ruído. O objetivo deste entrelaçar de contrários é o de causar o *pathos* no ouvinte.

Como nos mostra neste mesmo capítulo, esta associação antitética já vem mesmo da tradição bíblica. Em sua oração Moisés pede à Deus que sua doutrina desça como orvalho, e depois Deus recomenda a Isaías que fale com voz moderada, e, contrariamente a esses dois exemplos, temos o profeta João Batista que bradava no deserto. Ora, é importante ressaltar que a diferença da voz tem estreita ligação com o público ouvinte.

⁵ Neste capítulo identificamos o binômio: próprio/alheio, referente à autoria. Uma antítese que aflora uma negação-affirmação, posto que o pregador ao construir o seu sermão necessita do texto-alheio, a referência, a imagem já conhecida ... e simultaneamente deve estar atento a evitar a intertextualidade como mero recitar.

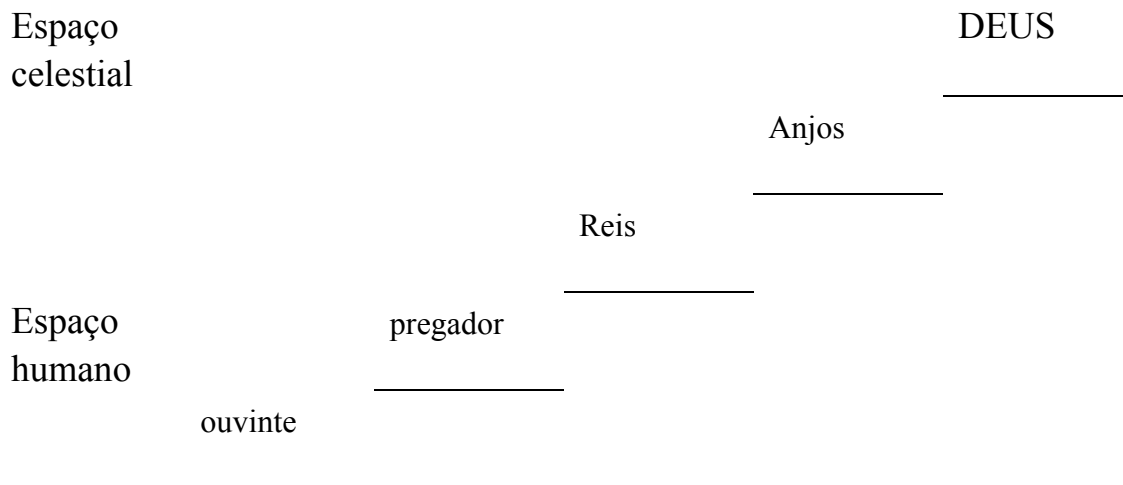
Para uma maior compreensão da dicotomia recomendo a leitura do tópico *Autoria: o próprio e o alheio* de Margarida Vieira Mendes 1989:159-161, onde a autora lembra as advertências do padre Vieira quanto a “valorização da autoria, da originalidade e da criação pessoal genuína”.

CAPÍTULO IX: Este é o momento em que Vieira se dedica à palavra e ao púlpito em seus diferentes e análogos significados dentro da Igreja-salão barroco e jesuítica.

É impressionante como Vieira consegue discorrer metalingüisticamente sobre a linguagem e seu poder de comunicação. O sermão é rico em comparações e pequenos estudos sobre o tema. Com o reconhecimento do valor ambíguo que as palavras têm em si, dependendo do contexto em que são usadas, ele critica a apropriação indevida de textos e mais ainda a distorção significacional dos sintagmas. A intenção é o que conta, e é o que levará o farsante a fazer mau uso da palavra divina e a tomar o púlpito como um palco para a comédia.

Por **estar no alto** o púlpito simbolizaria a posição privilegiada em que se encontra o orador em relação ao ouvinte. Aquele se encontra mais próximo de Deus e é um mediadeiro entre Deus e o público, o que justificaria também a sua autoridade para falar de Deus. O **alto** é também um dos pólos da dicotomia maniqueísta que tantas antíteses originou em Vieira e na literatura barroca, como por exemplo: céu/terra, céu/inferno, descer/subir, cabeça/restante do corpo. Sendo o alto o lugar normalmente mais nobre, nada mais justificável que aquele que conhece a palavra de Deus ocupe este lugar.

CAPÍTULO X: No epílogo o autor volta a mencionar o “espaço do alto”, menciona as tribunas dos Reis, dos Anjos e a tribuna e tribunal de Deus (que julga). Tem-se assim a representação imagística de uma escala de importância e localização espacial do público, do pregador, dos Reis, dos Anjos e de Deus. As dicotomias antitéticas céu/terra, visível/invisível, espaço divino/ espaço humano são claramente sugeridas:



Deus está no topo, enquanto o ouvinte no andar mais inferior em relação aos demais. E dentro de uma perspectiva política é interessante notar a preocupação de Vieira em encaixar nesta imagem os reis, reconhecendo sua superioridade como homens de poder, mas inferiores a Deus.

E ao concluir o sermão, incitando e persuadindo o locutor à ação, Vieira vai incluir-se mais uma vez no seu público (uso da 1ª pessoa do plural) e como que colhendo os frutos já de sua própria pregação irá fechar a pregação com um *grito de guerra*⁶:

Estamos às portas da Quaresma [...] Preguemos e armemo-nos todos contra os pecados [...]. (X: 174)

Gostaria de concluir com a alegoria da árvore, apresentada no capítulo VI. Com a imagem concreta da árvore, associada ao conceito abstrato de composição do discurso oratório, Vieira vem associar a cada item importante um análogo retirado da *figura árvore*⁷:

A ÁRVORE DA VIDA
O IDEOGRAMA DO SERMÃO⁸

Raízes	= fundado no Evangelho
Troncos	= um só assunto e uma só matéria
Ramos	= diversos discursos
Folhas	= ornados de palavras
Varas	= repreensão dos vícios
Flores	= as sentenças
Frutos	= o fruto e o fim

Comparando a árvore com o sermão Vieira procura provar o caráter natural da linguagem, obedecendo a uma lógica interna também natural da língua, de tipo providencial análogo ao da natureza.

⁶ Margarida Vieira Mendes ressalta a importância da imitação de Cristo, em Vieira, vir aliada à ação militante e ao exemplo num sub-capítulo seu dedicado à *Tópica preceptística na Sexagésima*, do qual extrai o seguinte trecho:

Por outro lado, o pregador santo não era o místico iluminado pela graça e amor divino, mas o militante, o apóstolo, o missionário, o profeta, o pregador do rei e dos gentios. (Mendes 1989:151)

⁷ Justificando esta presença constante das associações analógicas, nos escreve Margarida Vieira Mendes em seu artigo *Estética e Memória no Padre António Vieira*:

Ter presente uma imagem concreta — o tal ser corporal — para a ela associar outra coisa, da qual realmente se quer tratar, estimula a prossecução do raciocínio análogo (Mendes: 28)

e ainda mais adiante continua:

O pregador andava sempre num vaivém acomodatório entre dois universos de referência: o icónico e o real, o textual e o enunciativo. Esse vaivém, que verdadeiramente é uma sobreposição, simultânea e espacial, e não uma viagem, corresponde ao *habitus* da memória figurada. (Mendes: 29)

⁸ Termo de Antonio J. Saraiva

A associação analógica tem também o objetivo do melhor entendimento e memorização da mensagem e ainda o de provar a convivência das antíteses concreto/abstrato, unidade/diversidade num mesmo espaço, como se Vieira nos quisesse provar sua crença num mundo barroco totalmente antitético, onde os opostos negam-se afirmando-se e completando-se em seu par. Na alegoria da árvore, Vieira concilia ainda o devocional (objetivando a pregação “frutuosa”) com o artístico (visando a estética da unidade na diversidade), colocando, como já dito anteriormente, a Retórica e a Estilística à serviço da Moral e da Religião.

BIBLIOGRAFIA:

- Besselaar, J.v.d. 1981. *António Vieira: O Homem, a Obra e as Ideias*, Biblioteca Breve, Série Literatura, Lisboa
- Bíblia Sagrada*. Edições Paulinas, 47ª edição, São Paulo, 1990
- Mendes, M.V. 1989a. *A Oratória Barroca de Vieira*. Editorial Caminho, 2ª edição, Lisboa
- Mendes, M.V. 1989b. *Estética e Memória no Padre António Vieira* in *Colóquio Letras*, número 110-111, Julho – Outubro 1989, pgs. 23-33
- Silveira, F.M. 1981: *Ortodoxia e heterodoxia nos sermões de Vieira* in *Colóquio Letras*, número 61, Maio 1981, pgs. 23-29
- Silveira, F.M. 1987. *Literatura Barroca*, Global Editora São Paulo
- Vieira, P.A. 1982. *Sermões do Padre António Vieira. Textos Literários*, Editorial Comunicação Seara Nova, 2ª edição, Lisboa

TRATTI PRINCIPALI DELLA LETTERATURA ITALIANA DAL 1968¹

Sergio Sabbatini

Possiamo considerare le contestazioni del '68, in Europa come in Italia, come il compimento di fermenti presenti durante tutti gli anni '60, nati principalmente negli Stati Uniti in seguito ai movimenti di liberazione delle persone di colore, delle donne e alle proteste nate dalla guerra in Vietnam. Dopo le manifestazioni in Francia ed in Germania anche in Italia, prima in ambito universitario poi nelle fabbriche e nella società in genere, cresce ed opera tutto un movimento contestatario. Questa attenzione ai problemi del sociale, questa voglia di cambiamento generale si riflette anche nella letteratura del periodo.

Negli anni '60 la neoavanguardia aveva rigettato tutto ciò che era tradizione per favorire la sperimentazione linguistica e lo studio delle tecniche narrative; ora negli anni dopo il 1968 viene rigettato tutto ciò che è «letterario», «estetico» e tra l'altro il romanzo classico come forma di espressione. Quello che domina è l'antiletterario. Ora tutto è politico. La letteratura deve dar voce a chi non l'ha, agli oppressi, agli emarginati, ai «non addetti ai lavori». È il momento della letteratura femminista, del documentarismo, dei reportage dalle fabbriche. È anche il momento della letteratura «selvaggia», cioè libri scritti non da scrittori di professione ma da individui estranei all'ambiente letterario, che scrivono per raccontare le loro storie di vita vissuta. La casa editrice Feltrinelli con la collana «Franchi narratori» si specializza in questo tipo di letteratura. Il libro rimasto più famoso che possiamo far rientrare nell'ambito di questa letteratura selvaggia è sicuramente *Padre Padrone* di Gavino Ledda, pubblicato nel 1975, da cui tra l'altro i fratelli Taviani trarranno un film, anch'esso di grande successo. Il libro è il racconto autobiografico della vita di Ledda, pastore sardo autodidatta. Ledda racconta del rapporto conflittuale col suo tirannico padre; altri temi del libro che conquistano il lettore sono le descrizioni della natura selvaggia sarda e la lotta dell'autore per sfuggire all'analfabetismo.

Oltre a questa letteratura selvaggia un'altra produzione letteraria tipica del periodo è il cosiddetto romanzo politico. L'esempio più famoso è il romanzo di Nanni Balestrini *Vogliamo tutto* del 1971. Balestrini, già attivo nel periodo della neoavanguardia, in questo romanzo racconta la storia di un operaio che lascia il

¹ L'Articolo è basato su una conferenza tenuta il 12.12.2001 in connessione con la tesi di laurea (Italiensk hovedfag) al Dipartimento di Studi Classici e Romanzi dell'Università di Oslo.

sud d'Italia per trasferirsi al nord e lavorare in fabbrica. Se la prima parte del libro ci parla della sua vita nel Meridione, la seconda parte è tutta dedicata alla presa di coscienza di classe e alle lotte degli operai in fabbrica. Un libro che fa scandalo in questo periodo è *Porci con le ali*. Il libro viene presentato come se fosse stato scritto da due quindicenni, Marco e Antonia; i due raccontano candidamente storie di occupazioni studentesche e di sesso. Più tardi il libro si rivela essere scritto da Lidia Ravera e Marco Lombardi Radice, due giornalisti non più esattamente adolescenti.

Negli anni '70 continuano comunque a pubblicare i grandi del periodo precedente e sono loro a dare i risultati letterari più convincenti. Italo Calvino pubblica *Le città invisibili* nel 1972 ed inizia con questo libro la parte finale della sua produzione letteraria, che sarà essenziale per tutta una generazione di nuovi scrittori dalla fine degli anni '70 in poi. Pier Paolo Pasolini, dopo la pubblicazione di *Teorema* nel 1968 si dedica più al cinema e agli articoli di critica sociale pubblicati fino alla sua morte nel 1975 sul *Corriere della sera*, giornale che con la direzione di Pietro Citati sceglie una linea meno conservatrice. In questi articoli Pasolini critica soprattutto ciò che lui chiama «la mutazione antropologica» del popolo italiano, vittima della seconda rivoluzione industriale senza aver mai del resto conosciuto la prima. Il popolo italiano, secondo Pasolini una cultura essenzialmente agraria e legata a valori semplici e tradizionali, si sta degradando adottando sempre più gli ideali meschini della piccola borghesia, cioè l'edonismo, l'egoismo, l'interesse per il proprio particolare. Cause di questa degradazione sono il consumismo, la cultura di massa, la distruzione dell'ambiente, il Sessantotto e il suo antiautoritarismo; Pasolini incolpa ciò che lui chiama il Potere e il Palazzo (in primo luogo la DC, che avrebbe dovuto difendere appunto le tradizioni cristiane del popolo italiano) che non hanno fatto niente per bloccare questa rivoluzione.

Paolo Volponi pubblica nel 1975 *Il sipario ducale*, Primo Levi *Il sistema periodico* nel 1975, Natalia Ginzburg *Caro Michele* nel 1972 e *Famiglia* nel '75. Elsa Morante ha un grande successo con *La storia* nel 1974, subito pubblicato in paperback dall'Einaudi. Leonardo Sciascia continua ad analizzare gli intricati e misteriosi intrecci di potere e politica in Sicilia così come in tutta Italia con *Il contesto* nel 1971, *Todo modo* nel 1974 e *L'affaire Moro* nel '78, scritto in seguito al rapimento e l'omicidio dello statista democristiano Aldo Moro. Difficile dire se negli anni '70 si affaccino sulla scena letteraria nuovi scrittori degni di essere menzionati. Non a caso Pasolini ha parlato di «suicidio del romanziere» negli anni '70, trovandone le cause nel rifiuto da parte dei nuovi scrittori della tradizione letteraria, rifiuto del resto già nato con la neoavanguardia, nella preponderanza della politica sulla letteratura e sulla

manca la stessa di un lettore, essendo l'italiano medio vittima dei mezzi della cultura di massa come la televisione.

Sul finire degli anni '70 tuttavia, il periodo cosiddetto del «riflusso», con gli ideali di cambiamento sociale e di rivoluzione che si vanno spegnendo, torna la voglia di raccontare, di scrivere il romanzo «ben fatto». Questo rientra dentro una voglia più ampia presente in tutta la società italiana di un lento ritorno verso il privato, il personale e un rigetto delle ideologie che hanno portato tra l'altro alla tragedia del terrorismo. Lo scrittore Pier Vittorio Tondelli, nato nel 1955, dirà per esempio, ripensando agli anni '70, che solo a sentire la parola comunismo, da ragazzo, «gli veniva il mal di pancia». Tutta la società italiana cerca di riprendersi dopo un decennio traumatico.

Si è soliti indicare la pubblicazione e il successo sia nazionale che internazionale del romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, pubblicato nel 1979 e soprattutto *Il nome della rosa* di Umberto Eco, pubblicato nel 1980 come le date spartiacque che inaugurano una nuova stagione per la letteratura italiana. Se fino a quel momento la voglia di letteratura del pubblico italiano era stata saziata soprattutto da traduzioni dalla letteratura europea e latino-americana, ora gli editori italiani capiscono che si può puntare anche su prodotti nazionali. Ciò è dovuto al progressivo cambiamento del mercato dei lettori ma anche alla trasformazione delle case editrici italiane in vere e proprie industrie che cercano di piazzare i propri prodotti sul mercato seguendo le leggi del marketing. Si inizia dunque a puntare su nuovi scrittori, su casi letterari (alcuni esempi ce ne erano già stati negli '70, come il già citato *Porci con le ali*, ma anche il romanzo di Morselli *Dissolutio H.G.*, pubblicato dopo il suo suicidio, *La storia* di Elsa Morante, il romanzo *monstre Horcynus Orca* di D'Arrigo). Sono sempre più frequenti e pubblicizzati i premi letterari, spesso anche trasmessi in televisione, come lo Strega, che contribuiscono a far vendere più copie del libro vincitore.

I primi rappresentanti di questa nuova generazione di scrittori, nata nel dopoguerra, solamente sfiorata dai temi portati avanti dalla neoavanguardia, sono Pier Vittorio Tondelli che pubblica *Altri libertini* nel 1980 e Andrea De Carlo, con *Treno di panna*, nel 1981. Il libro di De Carlo, pubblicato dall'Einaudi, viene presentato da Italo Calvino e si può collocare in quella tendenza cosiddetta minimalista che si farà sentire nella metà degli anni '80 e sarà molto influenzata dalla nuova narrativa nordamericana, da autori come Jay McInerney, David Levitt o Bret Easton Ellis. Non per nulla il romanzo è ambientato a Los Angeles e racconta la storia di un ragazzo italiano che osserva con distacco e ironia la vita intorno a sé. Tondelli, proveniente dal DAMS e allievo di Gianni Celati, nella sua raccolta tratta di giovani emarginati che si scontrano con la

società: si sente l'eco della ribellione giovanile tipica degli anni '70 e l'influsso di scrittori come Hubert Selby jr., Jack Kerouac, ma anche della scrittura di Alberto Arbasino, per citare solo alcuni.

Nel 1983 esordisce Stefano Benni con *Terra!* e Aldo Busi nel 1984 con *Seminario sulla gioventù*. Il romanzo di Benni, anche lui come Tondelli proveniente dall'area bolognese, sta tra la fantascienza e la fantapolitica; *Seminario sulla gioventù* rientra nel genere del romanzo autobiografico. Ciò che accomuna i due scrittori è il loro interesse per l'espressionismo linguistico e per il burlesco. Alcuni critici vedono in questi nuovi scrittori una rilettura del programma della neoavanguardia, con le sue teorie sul romanzo e sulla scrittura, teorie assorbite dai nuovi scrittori ma adattate alla nuova voglia di raccontare, a una scelta di leggibilità: un ritorno al piacere della lettura, insomma. Del 1985 sono *Piccoli equivoci senza importanza* di Antonio Tabucchi e *Narratori delle pianure* di Gianni Celati. Tabucchi, specialista in letteratura portoghese, aveva già pubblicato un romanzo negli anni '70, *Piazza Italia*, ma solo adesso viene preso in considerazione. Celati, professore di letteratura anglo-americana a Bologna, anche lui attivo negli anni '70, torna ora con una produzione totalmente differente: passa da un interesse per il grottesco, l'espressionismo linguistico, per il buffo, ad un tipo di scrittura minimalista, di riflessione, brevi racconti di viaggio per la Val Padana.

Intanto la società italiana sta sempre più cambiando. Siamo nel pieno degli anni '80, il periodo degli yuppies, del *made in Italy*, di Craxi presidente del Consiglio, della Milano da bere. L'Italia sorpassa il Regno Unito per prodotto interno lordo e diventa la quinta potenza industriale. C'è tutta una nuova fiducia nel paese, un ottimismo crescente che dilaga in tutte le fasce sociali. L'Italia trionfa anche nel calcio, vincendo il *Mundial* spagnolo nel 1982. Anche l'industria letteraria cerca di vendere questa immagine di un'Italia vincente. È proprio alla fiera del libro di Francoforte del 1985, sotto l'etichetta del *made in Italy*, che i nuovi scrittori italiani vengono presentati come una squadra di calcio (questi saranno Benni, Busi, Celati, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli). Sempre di più si parla di postmoderno quando si cerca di definire questi nuovi scrittori; Tondelli pubblicherà una raccolta nel 1989, dedicata appunto agli anni '80 che intitolerà *Un weekend postmoderno*.

Inizia anche quella che viene chiamata «la sindrome dei debuttanti»: ogni casa editrice che si rispetti deve presentare almeno un giovane debuttante all'anno. Molte case editrici iniziano a curare uno sorta di vivaio di nuovi scrittori. Per la piccola casa editrice Transeuropa Tondelli cura tre antologie di giovani scrittori chiamate *Under 25*, pubblicate rispettivamente nel 1986, 1987 e nel 1990. Molti degli scrittori presenti in questa antologia continueranno poi in

seguito a pubblicare con un relativo successo. Nel 1991 viene pubblicata *Italiana*, una raccolta di giovani scrittori che già dal titolo ricorda la famosa antologia *Americana* del '42, nella quale Vittorini presentava al lettore italiano di quegli anni tutta una serie di nuovi scrittori americani: sembra che ora sia l'Italia e non più l'America il mito degli italiani. O forse è anche il mito degli italiani *insieme* all'America, visto che le differenze culturali nel mondo occidentale globalizzato vanno via via scomparendo.

La critica tradizionale segna il passo di fronte a queste nuove generazioni di scrittori. I nuovi scrittori sentono soprattutto la mancanza di una controparte critica a loro coetanea, la pressoché inesistenza di critici che condividano la loro stessa visione del mondo e dello scrivere. In effetti sono soprattutto i critici delle generazioni passate gli interlocutori dei nuovi scrittori degli anni '80. Alcuni tra quelli già facenti parte del gruppo '63, nella rivista *Alfabeta*, lodano i nuovi narratori, vedi Umberto Eco e Renato Barilli; altri invece come Fofi, Ferroni e Guglielmi tacciano molti tra questi scrittori di manierismo, superficialità, mancanza di interesse per il sociale, ricerca del best seller. Ci sono anche dei tentativi di raggruppamento. Nel 1991 viene annunciato la creazione di un gruppo chiamato Gruppo 93, che ha tra i suoi membri vecchi esponenti del gruppo 63, come Sanguineti e giovani scrittori e poeti. Nel 1990 viene fondata la rivista *Panta* da Tondelli, Alain Elkann e Elisabetta Rasy, che ha come sottotitolo «I nuovi narratori» e come scopo di trattare della nuova letteratura. Tuttavia, Tondelli tiene a precisare che l'unica cosa che accomuna questi giovani narratori è la loro volontà di raccontare; non c'è qui dunque l'intenzione di creare scuole o movimenti.

All'inizio degli anni '90 il periodo euforico che ha contrassegnato gli anni '80 va via via dissolvendosi, anche di fronte ai cambiamenti politici e nell'economia. Eventi come la caduta del comunismo nei paesi dell'Est europeo, il movimento della Pantera nelle università e nelle scuole superiori, Tangentopoli e il disfacimento del sistema politico italiano, sono tutti avvenimenti che fanno tornare anche nel campo letterario in qualche modo al sociale, abbandonato durante i leggeri anni '80. Si iniziano ad esplorare anche altri lati dell'esistenza: le nuove generazioni si avventurano su temi non comuni per la letteratura italiana, importati dalla America, come l'horror, il pulp e lo splatter. Questi nuovi argomenti sembrano rispecchiare l'insicurezza che inizia a aleggiare tra le nuove generazioni.

Non è facile delineare le caratteristiche della letteratura degli anni '90. Continua la voglia di narrare, di raccontare storie. Sempre più le nuove generazioni di narratori, nati negli anni '60 e '70, vengono influenzate da altre forme d'arte e dai media come la musica pop, il cinema, la televisione, i fumetti

giapponesi (*manga*), la nuova letteratura statunitense. Si parla spesso di una “scuola rock” che raggrupperebbe giovani scrittori che s’ispirano in qualche modo a Benni e Tondelli; questa scuola ha come base ideale Bologna ed in genere l’Emilia Romagna, e conta scrittori come Silvia Balestra (nata nel 1969, già facente parte del progetto *Under 25*) e Enrico Brizzi (nato nel 1974) che diventa un caso letterario col suo *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* del 1994. Molto attiva in questo senso è ancora la casa editrice Transeuropa, che pubblica anche scrittori come Pino Caccuci e Giuseppe Culicchia. Una figura tipica che opera nel campo dell’editoria di questi ultimi anni è quella dell’*editor*. L’*editor* è colui che segue lo scrittore nella preparazione del libro, lo consiglia e propone tagli e modifiche. Spesso l’impronta dell’*editor* è facilmente riconoscibile in scrittori diversi. In molti giovani scrittori cresciuti intorno alla Transeuropa per esempio, dalla Balestra a Brizzi, da Raffaella Krismer a Andrea Demarchi, leggiamo brani che sembrano essere scritti dalla stessa mano.

Si può avere un’idea della vita di un giovane scrittore degli anni ’90 nel racconto iniziale della raccolta *Gli orsi*, pubblicata da Silvia Balestra nel 1994. Silvia Balestra pubblica i suoi primi racconti nella seconda raccolta *Under 25* curata da Tondelli, dal titolo *Papergang*. Nel ’91 pubblica *Compleanno dell’iguana* e via via numerosi libri negli anni ’90, con un discreto successo di pubblico e critica, alcuni, pubblicati anche all’estero. Il primo racconto contenuto ne *Gli Orsi* è esemplare per quanto riguarda le ultime generazioni di scrittori italiani nella sua rappresentazione scanzonata del dialogo telefonico tra una giovane scrittrice e un famoso professore universitario. In questo racconto la protagonista, un personaggio fortemente autobiografico, è contattata nella sua casa studentesca a Bologna da un critico e professore del DAMS, tale Renato Omissis (*Omissis* è la parola tristemente famosa in Italia usata negli atti dei processi di mafia e dei pentiti o negli atti su politici segretati; il professore e critico letterario, col suo linguaggio pomposo, fa parte di tutta una generazione — di critici come quella dei politici — che viene rifiutata, da cui ci si distanzia con l’ironia; Renato Omissis è chiaramente Renato Barilli). Renato la invita ad un seminario di scrittori a Reggio Emilia, dove lei ovviamente parteciperà senza vedere un soldo e tutto è giocato come se si trattasse di un racconto giallo. Lei si informa su che cosa dovrà parlare, se della Pantera, sull’università occupata, tutti temi su cui ci si aspetta un giovane scrittore abbia dei pareri, ma Renato O, sibillino, profferisce soltanto le parole «sessantatvè, novantvè», alludendo al famoso gruppo ’63 che si ricollega agli scrittori degli anni ’90 con la fondazione del gruppo ’93. Al che la studentessa ironicamente risponde citando i «oh sì, i narratori delle pianure ... quei simpatici contadini». Tratti tipici della scrittura della Balestra che ritroviamo anche in molti scrittori della sua generazione sono

il linguaggio, uno slang infarcito di citazioni televisive, tratte da film o dalla pubblicità — la protagonista mentre parla col professore ha la bocca impastata dal Certosino, l'Ipersidis di San Benedetto del Tronto è lo sponsor della manifestazione culturale — la presenza della musica, rock, ovviamente — i *Bad Brains*, gruppo *hardcore* suona in sottofondo, la televisione è accesa su Videomusic — ma soprattutto la visione ironica intorno alla vita in genere e alla letteratura e su chi lavora e vive di letteratura e fa parte delle generazioni precedenti.

Un altro gruppo di giovani scrittori affacciatisi negli anni '90 vengono chiamati «cannibali», (in *Gioventù cannibale*, un'antologia del 1996, viene per la prima volta utilizzato questo termine). I nomi più importanti che si distinguono sono quelli di giovani scrittori come Aldo Nove — il suo primo romanzo *Woobinda* viene pubblicato nel 1996 — Isabella Santacroce (*Fluo* 1995) e Niccolò Ammaniti (*Fango* 1996), che si ispirano alla letteratura *pulp* e *splatter* americana. I loro racconti sono pieni di violenza, atti estremi, sesso esplicito, abusi di droghe e alcool. Tutti questi giovani scrittori, ma in particolare i cannibali, vengono criticati da alcuni per il linguaggio uniforme, altamente influenzato dagli slogan pubblicitari e televisivi, dall'inglese della musica pop-rock, tecno, ecc. Altri criticano la mancanza di una presa di posizione verso la realtà che si racconta. Tuttavia, per quanto riguarda Nove e Ammaniti, bisogna notare che la violenza *pulp* da loro raccontata deriva dalla loro voglia di impatto, di presentare la società presente come completamente assoggettata alle regole del mercato, dove solo il consumo ed il possesso degli oggetti definisce la persona e l'unica lingua comune è quella della pubblicità, della TV e delle marche internazionali. Ferroni, che non ama questa letteratura, la definisce «postuma» o anche «postumana».

Per avere comunque un'idea completa del panorama letterario degli ultimi anni in Italia non dobbiamo dimenticare scrittori di generazioni anteriori, che pubblicano in questi anni e che trattano altri temi: scrittori siciliani come Gesualdo Bufalino e Vincenzo Consoli, per cui si è parlato di un neobarocco, riguardo il loro modo di scrivere e i temi trattati. Eco continua a pubblicare romanzi (*Il pendolo di Foucault* 1988, *L'isola del giorno prima* 1994). Vengono pubblicati romanzi storici come *Il fuoco del Basento* di Raffaele Nigro 1987 e *Il Fuoco greco* 1992 di Luigi Malerba. Tra le voci femminili più importanti poi non si possono dimenticare Dacia Maraini, Rosetta Loy e Francesca Duranti.

Per concludere questa panoramica possiamo cercare di tracciare delle linee progettuali per quanto riguarda la letteratura italiana degli ultimi anni. Lene Waage Pettersen (1999) individua quattro correnti principali:

- 1) La cronaca generazionale. Portata avanti dalle generazioni più giovani, si ispira a Celati degli anni '70 e Tondelli. Sono una sorta di romanzi di formazione di fine millennio. Usano una lingua espressionistica, caratterizzata da gerghi particolari, propri del linguaggio giovanile, influenzati dalla musica, la televisione, il cinema e il mondo della pubblicità (scuola rock, cannibali)
- 2) Il romanzo storico o documentaristico. Seguendo la tradizione di Sciascia finzione e documenti storici vengono integrati nello stesso testo. Rappresentati di questo filone sono Vassalli e alcuni scritti di Claudio Magris. Possiamo ricordare anche il grande successo avuto dalla Maraini con *La lunga vita di Marianna Ucrìa*.
- 3) La parodia o il *pastiche*. La forma tipica della letteratura postmoderna. Se *una notte d'inverno un viaggiatore* è l'esempio più famoso. Negli anni '80 poi ci dobbiamo ricordare anche di Tabucchi e di Benni, con le sue storie che stanno tra la fantascienza e la fantapolitica.
- 4) La riflessione filosofica. Qui la forma del romanzo viene abbandonata. Si tratta spesso di autobiografie, brevi narrazioni in cui lo scrittore si lascia andare a considerazioni filosofiche. Un esempio può essere la produzione degli anni '80 di Gianni Celati (*Narratori delle pianure, Verso la foce*)

Abbiamo visto come la letteratura degli anni '80 e '90, in Italia come all'estero, venga spesso caratterizzata come postmoderna. Il termine *postmoderno* ha avuto alterne fortune nel campo della critica letteraria italiana negli ultimi venti anni. Innanzitutto bisogna registrare come in Italia manchi il termine *modernismo* nel campo della critica letteraria: il Modernismo in Italia è un movimento cattolico di riforma degli inizi del Novecento. Diventa dunque difficile nel panorama letterario italiano specificare che cosa questo suffisso *post* indichi.

Postmoderno è piuttosto un termine mutuato dalla critica letteraria anglosassone e importato in Italia. Sono ricercatori americani che descrivono Calvino, Tabucchi, Celati, Eco (con *Il Nome della rosa* come opera esemplare) come autori postmoderni. Il termine viene prima adottato in architettura negli anni '60 in America in rifiuto della grande architettura moderna, razionalistica e funzionalistica. Del 1979 è poi il libro di Jean-Francois Lyotard *La condizione postmoderna* che descrive la nuova situazione del sapere nella società contemporanea. I critici italiani criticano il postmoderno perché, a differenza del moderno, non prenderebbe posizione su problemi che riguardano la morale, la

società, la realtà, i cambiamenti di essa e il suo degrado. Il moderno è il razionale e il postmoderno l'irrazionale.

Possiamo dire che il postmoderno accetta come dato di fatto la mercificazione del prodotto culturale ed artistico. L'arte viene destoricizzata e svuotata di contenuti ideologici. L'immagine viene valorizzata al massimo. Non c'è divisione tra arte alta e arte bassa. L'arte deve essere fruita dalla massa. Il *pastiche* è il carattere preminente dell'arte postmoderna, inteso come mescolanza di codici, linguaggi, immagini. Le riproduzioni in scala industriale delle immagini di Marilyn Monroe di Andy Warhol, per esempio, sono prodotti del postmoderno.

Ai cambiamenti indotti dalla situazione postmoderna è dovuta la «mutazione antropologica» degli italiani di cui Pasolini parla già negli anni '70. Giulio Ferroni, nella sua *Storia della letteratura italiana* del 1991, dà una descrizione del termine «postmoderno», in toni negativi. Il postmoderno, per Ferroni, descrive i cambiamenti antropologici causati dal nuovo sviluppo industriale. Nel postmoderno le forme della cultura «alta» si mescolano e convivono con quelle della cultura «bassa»; non c'è più creazione ma solo riutilizzo di informazioni già conosciute. Secondo Ferroni nel periodo postmoderno è quindi ormai impossibile creare qualcosa di artisticamente nuovo: tipico per il postmoderno è la «rielaborazione tumultuosa, polivalente ed indifferente, di tutto quanto è già stato fatto e detto». (Ferroni, 1991, p. 637)

Umberto Eco, nelle *Postille a "Il nome della rosa"*, vede invece il postmoderno — in maniera più positiva, — come un fenomeno metastorico, una sorta di manierismo, un modo di lavorare con la letteratura sempre esistito e cita come esempi di scrittori postmoderni Rabelais, Sterne, Borges e Joyce. Eco contrappone all'avant-garde, il moderno, che cerca di staccarsi dal passato e creare qualcosa di nuovo, il postmoderno, che invece il passato lo riutilizza, magari ironicamente.

Tratti tipici del postmoderno sono dunque il riutilizzo ironico di generi, tematiche e strutture narrative, e l'intertestualità. Così come la specificità della architettura postmoderna è nella contaminazione di stili diversi, per cui non si ha mai un solo stile ma sempre la mescolanza di due o più stili (moderno e classico, moderno e barocco), allo stesso modo una dei tratti caratterizzanti della letteratura postmoderna potrebbe consistere nella forte presenza di intertestualità, di contaminazioni tra stili diversi, generi letterari diversi e nell'influenza della letteratura passata.

Abbiamo detto che il *pastiche* è la forma tipica del postmoderno. Al contrario della parodia, che possiamo considerare una forma della modernità, il *pastiche* non imita letteralmente il suo ipotesto (vedi Gerard Genette), il testo a cui si

ispira, ma lo evoca solo indirettamente. Il *pastiche*, al contrario della parodia, non è legato a un giudizio di valore. Un tipico esempio di *pastiche* in un romanzo italiano è *Se una notte di inverno un viaggiatore*, dove, tra l'altro, lo scrittore che non riesce a scrivere, per ispirarsi deve copiare l'inizio di *Delitto e castigo*. Un esempio di *pastiche* riportato da Marina Polacco nel suo libro sull'intertestualità è un componimento di Franco Fortini scritto nel 1994 che fa parte delle *Sette canzonette per la guerra nel golfo*, una sezione della raccolta *Composita solvantur*:

Lontano lontano si fanno la guerra.
Il sangue degli altri si sparge per terra.

Io questa mattina mi sono ferito
A un gambo di rosa, pungendomi un dito.

Succhiando quel dito, pensavo alla guerra
Oh povera gente, che triste è la terra!

Non posso giovare, non posso parlare,
Non posso partire per cielo e per mare.

E se anche potessi, o genti indifese,
Ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese!

Potrei sotto il capo dei corpi riversi
Posare un mio fitto volume di versi?

Non credo. Cessiamo la mesta ironia.
Mettiamo una maglia, che il sole va via.

Franco Fortini non è un giovane debuttante, essendo nato nel 1917, morto nel '95, e attivo fin dal dopoguerra; impegnato nel corso della sua vita anche politicamente negli ultimi anni si dedica di più alla letteratura. In questo componimento Fortini propone il tema d'attualità in chiave iperletteraria, grazie all'imitazione di alcuni stili e autori canonici della tradizione lirica italiana, come Metastasio, Pascoli e Manzoni. L'idillio proprio dell'*Arcadia* è presente perché il vecchio poeta si trova nel suo giardino intento a curare le rose. Il componimento preso in esame dalla Polacco richiama il celebre coro manzoniano dell'*Adelchi* «*Dagli atri muscosi*». Siamo nel periodo della Guerra del Golfo; il vecchio poeta, mentre si trova nel suo giardino, si punge; il sangue lo porta a pensare agli arabi e agli americani che si stanno facendo guerra. Così come il volgo italiano assisteva impotente allo scontro tra Franchi e Longobardi, così il poeta non sa come comportarsi pensando alla guerra in corso nel Medio Oriente. Alla simile situazione tematica tra i due componimenti corrispondono anche dei richiami per quanto riguarda la scelta dei termini e la struttura dei

versi. È fissa, sia nel coro manzoniano come nel componimento di Fortini, la struttura del verso; entrambi usano delle facili rime, e la rima di *guerra/terra* del Manzoni viene utilizzata anche da Fortini. Il componimento fortiniano si conclude con il messaggio dell'inutilità della poesia nel mondo moderno: il poeta, così come il popolo italiano nella guerra franco-longobarda, è completamente impotente. I volumi dei suoi versi non potrebbero nemmeno riuscire utili se utilizzati come cuscini sotto il capo delle vittime della guerra.

BIBLIOGRAFIA

- Ballestra, S. 1994: *Gli orsi*, Milano: Feltrinelli.
- Baranski, G., Pertile, L. (ed.), 1993: *The New Italian Novel*, Edinburgh: Edinburg University Press.
- Beiu-Paladi, L., 1999: *Generi del romanzo italiano contemporaneo*, Stockholm: Almquist & Wicksell International.
- Ferrone, G. 1991: *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano: Einaudi.
- Fortini, F., 1994: *Composita solvantur*, Torino: Einaudi.
- Mammarella, G. 1995: *L'Italia contemporanea*, Bologna: Il Mulino.
- Polacco, M. 1998: *L'intertestualità*, Roma,:Laterza.
- Waage Pettersen, L., Grundtvig B. 1999: *Rejsen og blikket. Italiensk litteratur 1980-1998*, København: Tiderne Skrifter.
- Waage Petersen, L., Boll-Johansen, H. (r.), 1982: *Moderne italiensk litteratur*, København: Københavns Universitet, Romansk Institut. Gyldendal.

THE “AMERICAN *VOSEO*” IN CALI, COLOMBIA: AN ETHNOGRAPHIC STUDY

JoEllen M. Simpson

Universidad del Valle, Cali, Colombia

ABSTRACT

León (1998) indicates that *vos* is used to varying degrees and with different social meaning in Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Colombia, Paraguay, Peru, Uruguay, Venezuela, and most of Central America. She also notes that there are not many studies of regional *voseo* usage; most of the work discussing American *voseo* is done very generally, talking of the use of *voseo* throughout Spanish America (for example, Kiddle 1953, Chart 1943, Penny 1991). The purpose of this study is to observe the use of pronouns of direct address in native speakers of Spanish from Cali, Colombia. Fifty ethnographic interviews were conducted in which speakers were asked about their use of the three second person pronouns (*tú*, *usted*, and *vos*). The results show differences in use based primarily on social class and secondarily on gender and age.

INTRODUCTION

The purpose of this report is to inform about the distribution and sociolinguistic meaning of the singular pronouns of address in the spoken Spanish of residents of the city of Cali, Colombia as used in social situations. In Caleñan Spanish, there are three second person singular pronouns: *usted*, *tú* and *vos*. While all three are considered in this study, the emphasis is on the use of *vos*, which is not commonly mentioned in discussions of Spanish pronouns (see Mason 1995, Almasov 1974).

Many people study Spanish in their home country before moving to or visiting a Latin American country and are surprised to find an additional pronoun that was not mentioned in textbooks or classes. Informal observations of native speakers of Spanish do not reveal any obvious patterns, only free variation. This is primarily an introductory descriptive study of the sociolinguistic intentions of the use of the “American *voseo*” in Cali, Colombia. It is also indirectly didactic, giving learners of Spanish a perspective on the use of this additional pronoun of address.

HISTORY OF SECOND PERSON PRONOUNS IN SPANISH

To understand the use of *voseo* in Spanish in Central and South America, a quick look at the history of Spanish pronouns of address is helpful. It is commonly believed that the “American *voseo*” comes from *vosotros* (second person plural informal that is currently used in Spain). The truth, however, is that the *vos* used in Central and South America is unique and comes from Old Spanish (León 1998).

Penny (1991) explains that in Latin, there were only two forms for the second person, singular (*TU*) and plural (*VOS*). He explains that with time, *vos* was also used for “deferential address of a single person” (p. 123). This system was then transferred into Early Old Spanish, so that *tú* was the singular pronoun and *vos* was used both for plural and as a deferential singular pronoun. In order to distinguish between the singular and plural forms, around the 14th century, the form *vosotros* (*vos* + *otros*) was developed for second person plural. The new *vosotros* kept the verbal paradigm of the earlier *vos* (León 1998).

As time went on, *vos* lost its deferential value, getting closer and closer to *tú*, creating the need for a new way to treat people with deference. One of the popular forms was *vuestra merced*, “your mercy”, which used third person singular verb forms. This eventually developed into the current form: *usted*.

León (1998) explains that *vos* was used among equals in Spain until the 16th century as a form of expressing confidence and solidarity. It was considered to be an intermediate form between *tú* (which was used to talk to people of a lower social class) and *vuestra merced* (which was used to speak to royalty or people of higher classes). During the 16th and 17th centuries, *vos* went through a semantic degeneration, becoming a pronoun used to talk down to someone or to insult someone. de Pierris (1977) suggests that *vos* began to lose prestige in the 15th century because people used it to scold, thus giving it a negative feel. It was considered the ultimate insult to call someone *vos*, and because of this semantic change, by the end of the 17th century, *vos* had virtually disappeared in Spain. Meanwhile, *tú* had been undergoing a process of elevation, becoming the accepted form of treatment among equals. By the 18th century, Peninsular Spanish had arrived at the paradigm that still exists today. The singular pronouns were *tú* and *usted* (non-deferential and deferential, respectively), and the plural pronouns were *vosotros* and *ustedes* (Penny, 1991).

However, at the same time that these semantic changes were happening on the Iberian Peninsula, Spanish conquistadors were in the new world introducing the Spanish language to the native inhabitants. León reports that these new immigrants, most of whom were from the lower classes, used *vos* in the

Americas “to demonstrate their sociocultural superiority over the natives” (León, 1998, p. 141). Pinkerton (1986, p. 696) confirms this use of the *voseo* to show “pretentious superiority.” The “American *voseo*” has survived until today in many parts of Central and South America, especially those places that did not have close cultural contact with Spain in later centuries.

León indicates that *vos* is used to varying degrees and with different social meaning in Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Colombia, Paraguay, Peru, Uruguay, Venezuela, and most of Central America. She also notes that there are not many studies of regional *voseo* usage; most of the work discussing American *voseo* is done very generally, talking of the use of *voseo* throughout Spanish America (Kiddle 1953, Chart 1943, Penny 1991). Several notable exceptions are Sonneland (2001), who explains the historical and current sociolinguistic patterns of the *voseo* in Argentina, Pinkerton (1986), who describes the use of *tú* and *vos* in Guatemalan Spanish, and Torrejón (1986), who discusses the social division of the use of the *voseo* in Chile. The purpose of the current study is to clarify the relationship of these forms of address in the Spanish of Cali, Colombia.

VERBAL PARADIGM OF THE “AMERICAN *VOSEO*” AS USED IN CALI

The verbal paradigm of the American *voseo* is not standard throughout Central and South America. As Pinkerton (1986) and Torrejón (1986) describe, the *voseo* in Guatemala and Chile have slightly different paradigms. The following examples are given to familiarize the reader with the American *voseo* as it is used in Cali.

The Caleñan *voseo* is different from *tú* only in present indicative and subjunctive and in imperatives. In the other tenses, the conjugation is the same as for *tú*. *Vos* is used as a subject pronoun and as an object of the preposition, and it uses *te* as its clitic pronoun, and *tu* and *tuyo* as possessives (Lapesa, 1970).

The basic characteristic of the *voseo* verbal paradigm is a stressed ending. The present indicative for regular verbs is formed by adding *-ás*, *-és*, or *-ís*, depending on the word class: *vos hablás*, *vos comés*, *vos vivís*. For irregular stem changing verbs, the endings are the same, but the verbs do not undergo the vowel change: *vos recordás*, *vos tenés*, *vos dormís*. Present subjunctive follows the same pattern of stressed morpheme with the vowel change typical of subjunctive: *vos hablés*, *vos comás*, *vos vivás*.

Regular imperatives are stressed on the final syllable, as in the following examples: *hablá, comé, escribí*. Irregular (single syllable) commands have a stressed syllable added: *tené (tener); vení (venir); hacé (hacer); decí (decir); poné (poner)*. Other irregularities of the *voseo* are with the typical irregular verbs. For example, *vos sos (ser)*.

In Caleñan Spanish, the past tense of verbs generally maintains the *tú* forms, but there are some speakers who add an extra *-s*: *hablastes, comistes, vivistes*. This, however, is not very common.

METHODS

Fifty ethnographic interviews were conducted in the city of Cali, Colombia. Of those 50 interviews, forty-five were analyzed; five were disqualified because the informants were not from Cali. The ethnographic interviews were conducted in informal settings, and open questions were given to the informants to stimulate their discussion of the use of pronouns.

The subjects were native Caleñans or people who had lived the majority of their lives in Cali or in neighboring towns. The three variables that were taken into consideration were age, gender, and social class, resulting in an eight-way classification. The table below illustrates this division and presents the number of interviews which represent each classification. Social class is given as the primary divider, as it is this variable which has the most influence on the use of and attitude towards the different pronouns of address.

Description	# of informants
Low-middle young female (18-35 yrs)	12
Low-middle young male (18-35 yrs)	9
Low-middle middle age female (40-55)	2
Low-middle middle age male (40-55)	4
Mid-high young female (20-35)	2
Mid-high young male (20-35)	3
Mid-high middle-age female (40-55)	4
Mid-high middle-age male (40-55)	4

It is acknowledged that there are very few informants in several of the cells. This is, however, an exploratory study, and the interviews collected are sufficient to be representative of the pronoun use in Cali, Colombia.

RESULTS

Almost everyone in the study agreed on the use of *usted* for people who are older, in situations where respect is needed, with people who are higher in hierarchical divisions (superiors at work, etc.), and in formal situations. Most informants could also easily define *tú* and its uses as familiar or romantic, but when presented with *vos*, almost everyone had difficulties. Many people stammered and stuttered and had difficulties finding the right words to express what *vos* meant to them. The most common way to describe it was “a whole lot of confidence”. Other descriptors were: *suelto* (loose), *fresco* (relaxed), *uso cotidiano* (daily use), and *vacano* and *chevere* (cool).

The most important variable with regards to pronoun use in direct address is social class. According to the interviews, people from all classes use all three pronouns, but they have different attitudes towards their use. For example, people from the high-middle group use *vos* with friends and family as a sign of confidence and trust. They consider it to be extremely informal. However, when discussing their use of the *voseo*, almost all of them mention that it is not correct, that it shows a lack of education. People who are more conscious of social class and social climbing are more likely to say that the *voseo* is a sign of bad Spanish. Some claim that they do not use *vos*, which is in direct contradiction to observations of these same people in natural conversations. When asked, they almost always say “a veces se me sale” (sometimes it slips out).

On the other hand, people from the lower classes accept *vos* as the appropriate way to speak among friends, family, and people of the same age. There is no consideration of *vos* as bad use of Spanish. Many of these same people from the lower classes consider *tú* to be inappropriate and unacceptable for other people from their social circles. If *tú* is used by people from lower classes, others consider them to be superficial or “plásticos”, and it is even considered to be pedantic by some (Mason, 1995, notes the same). As a result, the *tuteo* is not common among people of the lower classes, except to express affection within romantic relationships or to flirt.

People from lower classes think that people from higher classes never use *vos*, possibly because *vos* is only used among people with the same standing, or with solidarity or camaraderie. When dealing with people from lower classes, upper class people tend to use *usted* or *tú*, rather than *vos*. As a result, lower classes assume that *vos* is not part of upper class speech. One low-middle class informant described people from upper classes as using the *tuteo* in order to be

elegant, while people from “el pueblo” (the common people) use the *voseo*. According to one informant, in an attempt to be more like higher classes, some people from lower classes use the *tuteo* in order to appear more cultured.

The variable of gender creates another interesting set of usages, especially with the *tuteo*. In all classes, but more so in the lower classes, men should not use *tú* with other men. It is considered to be too intimate for comfortable use among men. This reflects speech patterns in Guatemala, as reported by Pinkerton (1986). One informant noted that “el tuteo se puede interpretar que hay coqueteo; entonces hay que tener mucho cuidado con como utilizar *tú* con hombres” (the *tuteo* can be interpreted as flirtatious, so it is necessary to be very careful with how to use *tú* with men). He goes on to say that the only man he can use *tú* with is his father. In the lower classes, there are some men who never use *tú*, not even with their girlfriends or wives, children, or parents.

Most women, on the other hand, are free to use any of the pronouns without problem. This is different from the paradigm that Pinkerton reports, as it is considered to be rather unfeminine for women in Guatemala to use *vos*.

The final variable, age, seems to have less of an impact on the use of pronouns of address. The youngest informants (18 years old) as well as the oldest (60) report use of the three pronouns in ways that reflect the characteristics of the other two variables. The only point that may be considered is that in the higher classes, the negative evaluation of *vos* seems to be stronger in the older informants than in the younger ones, but this difference is not strongly marked.

In addition to the three basic variables above, it is interesting to note that there is a change in pronoun use when a speaker is angry. Some people use *usted* when they are angry to put up a barrier or to create distance; others use *vos* to do the same. As one informant put it, “*Usted* puede ser despectivo y el *vos* también es despectivo. Se convierte en despectivo cuando estamos colocando la significación de estar enojado” (*Usted* can be disrespectful as well as *vos*. It becomes disrespectful when we are angry). *Vos* is considered to be disrespectful by almost everyone. In all age groups and social classes, the informants mentioned that *vos* has the possibility of being used in a pejorative manner and that it is possible to insult others with *vos*, either intentionally or unintentionally. One informant mentioned that if her husband uses *vos* with her, she stops and asks him why he is mad at her.

Vos can only be used among peers who have solidarity. If someone uses *vos* with a person from either a higher or lower class (or age), that person can be offended. One informant, who works as a teacher, mentioned that when he used

vos in class to give an example, a student felt offended and talked to him after class and said, “Why did you use *vos*? We have names!”

CONCLUSION

In conclusion, *usted* is reserved for respect, while there is a complex relationship between *tú* and *vos*, which depends upon gender and social class. One thing is certain: the use of pronouns of direct address in Caleñan Spanish is inconsistent, although there are the tendencies described above. In a single conversation with one person, a speaker may easily use more than one pronoun. Reality is much more complex than what is frequently presented in textbooks. But considering the widespread use of the *voseo* in Latin America, it is important to conduct these regional studies in order to give students a clearer idea of current pronoun use.

BIBLIOGRAPHY

- Almasov, A. 1974: “*Vos*” and “*vosotros*” as formal address in modern Spanish. *Hispania*, 57, 304-310.
- Chart, I. E. 1943: The *voseo* and *tuteo* in America. *Modern Language Forum*, 28, 1-2, 17-24.
- Fontanella de Weinberg, M. B. 1989: Avances y rectificaciones en el estudio del *voseo* americano. *Thesaurus*, 44, 3, 521-533.
- Fontanella de Weinberg, M. B. 1976: Anología y confluencia paradigmática en formas verbales del *voseo*. *Thesaurus*, 31, 2, 249-272.
- Kiddle, L. B. 1953: Some social implications of the *voseo*. *Modern Language Forum*, 38, 3-4, 50-54.
- Lapesa, R. 1970: Las formas verbales de segunda persona y los orígenes del “*voseo*”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (pp. 510-531). Mexico: El Colegio de Mexico.
- León, A. E. 1998: American “*voseo*”: Archaism or neologism? *Lingua Americana*, 2, 1, 130-147.
- Mason, K. 1995: Pronouns of address in Spanish-language textbooks: The case for *vos*. *Foreign Language Annals*, 28, 3, 360-367.
- Penny, R. 1991: *A history of the Spanish language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Pierris, M. 1977: El prelude del *voseo* en el español medieval. *Romance Philology*, 31, 2, 235-243.
- Pinkerton, A. 1986: Observations on the *Tu/Vos* option in Guatemalan *Ladino* Spanish. *Hispania*, 69, 690-698.

Sonneland, A. M. 2001: El voseo: Una manera Americana de hablar? *Romansk Forum*, 14, 2, 3-8.

Torrejón, A. 1986: Acerca del voseo cultuo de Chile. *Hispania*, 69, 677-683.

JOSÉ SARAMAGOS SYN PÅ OCH ANVÄNDNING AV DEN HISTORISKA ROMANEN¹

Ann-Marie Mathiassen

Saramago berättar i en intervju från 1987² att det var tillfälligheter som bragte honom in på författarbanan. Efter att han, maskinteknikern med yrkesskola som facklig bakgrund, men politiskt medveten, före revolutionen 1974 i pressen hade formulerat några meningar om den politiska censuren och bidragit med några artiklar, fick han efter 25 april anställning som vice-redaktör i *Diário de Notícias*. Året därpå, 1975 blev han arbetslös, och beslöt sig, 53 år gammal, för att leva av sitt skrivande resten av livet. Den vid denna tidpunkt inträdda liberaliseringen och påbörjade demokratiseringen i Portugal gjorde det möjligt för Saramago att ge efter för en inre önskan om att skriva utifrån en obunden tematik. Men varje nytt verk han skriver har en länk till det föregående, samtidigt som det fjärrar sig från detta. Han säger sig icke som en Balzac ha behov för att planera sitt verk, icke att kontempera ett förgånget, en historia eller en kultur, allt kommer till honom under skrivandets gång: «o apetite vem no acto de comer», som han uttrycker det.

Med den nya politiska situationen i Portugal blev det möjligt att skriva vad man ville, ingen trend att följa, ingen nödvändighet att följa upp stora förebilder, en Graciliano Ramos eller Jorge Amado, som tidigare. Men med detta att ha frihet att skriva vad man vill, följer ett ansvar. Denna ansvarskänsla beskriver Saramago som bestämmande för utformningen av sitt verk. Hans ambition är: «ser romancista português». «Romanerna som jag skriver», säger han, «tillhör denna jord, den portugisiska, dennas rötter. Jag vill få de undre lagren av denna vår kollektiva tillvaro att framträda, jag vill få upp till ytan det som är fördolt.» Saramago känner ett behov för att korrigera historien och att komplettera den, och att låta detta ske medelst fiktionen.

De flesta av Saramagos romaner har en förbindelse med historia. Det är emellertid inte så mycket fråga om ett återgivande av historien utan mer om ett

¹ Titel på uppgivet ämne för provföreläsning (doktorgradsprov) den 18 okt. 2002, och som här utan nämnvärd omarbetning, men med tillägg av fotnoter och bibliografi, presenteras i artikels form.

² Intervju med Saramago under *O 1º Encontro Nacional de Culturas de Países de Língua Portuguesa em Belo Horizonte*, i augusti 1987, och som finns återgiven i artikeln «José Saramago, Tecedor da História» av Lélia Parreira Duarte, Leticia Malard och Wander Melo Miranda i *Centro de Estudos Portugueses da UFMG*, Jul 86/Dez 88, 90-100.

uppfinnande och konstruerande av den som en modell för att kunna hänvända sig till det förgångna för att få klarhet om det innevarande. Det är historia som roman, men via historiens möjliga sido- och bispår, historia genom det imaginära och fantastiska. Saramago önskar levandegöra ett dödförklarat förgånget, modifiera det medelst fiktionen i förhållandet till samtidsmänniskan i eftersträvandet av en global historisk förståelse, som i sig integrerar det förgångna, det innevarande och framtida. Sin uppfattning om tidens fungerande beskriver Saramagos med dragspelets hjälp: «Eu vejo o tempo com um harmónio», säger han. Liksom detta kan dras ut eller tryckas ihop, kan tidsepokerna radas upp efter varandra eller komprimeras, såsom när kritiken av Johan V:s 1700-tal i *Memorial do Convento* perforerar Saramagos eget 1900-tal.

Saramago betecknar sig själv som «uma espécie de historiador falhado», som en slags ofullkommen, litet förryckt historiker. Han saknar en historikers formella utbildning och anser det sent att skaffa sig en sådan, men han har alltid älskat historia, och autodidakten Saramago har under långa kvälls-timmars tillbringande på offentliga bibliotek skaffat sig omfattande kunskaper i såväl historia som litteratur. Men Saramagos romaner är ju som nämnt inte främst historiska rekonstruktioner, även om de uppvisar titlar som *História do Cerco de Lisboa*. Det är endast i liten grad fråga om utväxlade sabelhugg mellan portugiser och morer i denna roman. Vad det är fråga om, är fiktionsförfattarens samarbete med, och ersättande av historikern. Saramagos hållning till historievetenskapen är skeptisk. Dennas diskurs över det förgångna är endast en av flera möjliga. För att åskådliggöra vad han menar, exemplifierar han med en resehandbok, som han skrev innan hans författande helt hade tagit form, och som hette *Viagem a Portugal*. Denna inkluderade alla de stora städerna och kända orterna i Portugal. Om han emellertid skrev en andra, tredje eller fjärde resehandbok som tog med de mindre och okända platserna i Portugal, kunde han ju likaväl kalla dessa böcker *Viagem a Portugal*. På samma sätt förhåller det sig med historieskrivningen. Det som kallas historia är bara en av alla möjliga versioner av historien.

Men även om Saramago i intervjuer lättfattligt framställer hur olika sätt att framställa historien på kan tänkas, är hans romandiskurser synnerligen komplexa, och som, bl.a. inledningskapitlet i *O Cerco de Lisboa* med dialogen mellan författaren och berättaren visar, är han fullt à jour med den postmoderna diskussionen om historiografins validitet och dennas språkliga vändning, som den t.ex. har formulerats av Hayden White. Men ungefär samtidigt med denna historiens språkliga vändning, blev ju också en litteraturens historiska vändning, en reaktion mot ahistorisk och formalistisk textforskning iakttagbar. För att orientera sig i en värld i snabb förvandling, i ett samhälle som blir mer och mer

globaliserat, multikulturellt och teknologiserat, behövs ett historiskt perspektiv – en historieväg. En historisk tematik kom också i hög grad till att utmärka den samtida romanen. När det gäller omtalan av författare i vars verk en sådan tematik är central, författare som Salman Rusdie, Umberto Eco, Carlos Fuente eller José Saramago, tar kritiken gärna i bruk beteckningar som historiografisk metafiktion och palimpsestisk historia. Behandlingen av det förflutna som i de nämnda författarnas romaner ofta ses ur de marginaliserades perspektiv, blir av kritiken diskuterad utifrån ett sammanhang med nyhistorismen. I den gamla historismen handlade det om en tro på historiens outtröttliga och målinriktade framåtskridande, en uppfattning om varje tidsera som avgränsad och fastlagd, om ett enhetsperspektiv. I nyhistorismen är det däremot fråga om pluralitet och pragmatik. För nyhistorismen finns det ingen djupare sanning bakom de historiska händelserna. Den ser den historiska texten som en intertextuell produkt, som genererad innanför och inom en bred social, institutionell och kulturell kontext. För det interdisciplinära anslaget i nyhistorismen har ofta kabelmetaforen använts. Kabelns olika trådar skapar tillsammans en kraftfull enhet. De enskilda trådarnas särbetydelse blir däremot mindre tydlig. Sålunda sätts skillnaden mellan faktatexter och fiktiva texter under tvivel. Nyhistorismens ideal är såsom Montrose formulerat det textens historicering och historiens textualisering.³ Och för Paul de Man är heller inte historia annat än maskerad fiktion, för Hayden White är inte historien funnen, men uppfunnen. Andra däremot är mindre radikala som t.ex. Dominick LaCapra och Paul Ricoeur, som i epistemologiskt hänseende skiljer på litteratur och historia, men liksom de förra betonar genrernas gemensamhet vad beträffar den narrativa karaktären.⁴ Viktigt i nyhistorismens diskurs är emellertid, oaktat hur den betraktas, att i de dominanta kulturströmningarna icke de undertryckta randströmningarna blir förbisedda, ty textliga dokument är inte passiva uttryck, utan betecknar verksamma krafter i tiden, kan ses på som en social energi. Den historiska kontexten som kommer till uttryck, är också i hög grad historien underifrån – en microhistoria; historikerna plockar fram mer eller mindre vanliga människors liv ur arkiven.

Innan jag explicit går in på historiens plats och utnyttjande hos Saramago, och som jag vill exemplifiera i hans romaner, skall några karakteristika för den nya

³ Montrose, Louis. *New Historicisms. Redrawing the Boundaries: the Transformation of English and American Literary Studies* (ed. Stephen Greenblatt), New York 1992; citerat efter Johannes Fibiger *et al.* (ed.): *Litteraturens tilgange*, Gads Forlag, København 2001, s. 341.

⁴ Munslow, Alun. *Deconstructing History*, Routledge 1997, s. 11, 69, 71, 73, 109 *et passim*.

typen roman som uppstått i kölvattnet av uppkomsten av en nyhistorisk samhällsströmning av redogjort slag genomgå – karakteristika som naturligtvis också i hög grad gäller Saramagos romaner, men som är kännemärken som skiljer sig från dem som är iakttagbara för den traditionella historiska romanen.

I den nya historiska romanen är för det första den mimetiska reproduktionen av en viss historisk period mindre viktlagd till fördel för föreställningar som är tillämpliga för både det förflutna, det innevarande och det framtida. Uppfattningar som betonas är omöjligheten för kunskap om historisk sannhet och oförutsebarheten av överraskande inslag. För det andra är det fråga om en medveten förvrängning av historien medelst utelämnanden eller överdrifter. För det tredje är det ofta fråga om en fikcionalisering/karikerering av historiska personer till skillnad från Scotts fiktiva hjältar. Metafiktion, produktionen av en text i en bestämd historisk kontext och berättarens kommentar angående framställningsprocessen, är vidare ett utmärkande drag för den samtida romanen, liksom inslaget i denna av det bachtinska dialogkonceptet, av det karnevalska och det parodiska.

Skall Saramagos romaner – och frågan måste också gälla många romaner av de övriga författarna jag nämnt – anses som historiska romaner? Framstående kritiker, som t.ex. Eduardo Lourenço eller Alzira Seixo, svarar nej. Den sistnämnda säger: «Saramago não faz história, faz romance, embora a história seja o «outro» género na sua obra.»⁵ Seixo underbygger sitt påstående genom att anföra att det i Saramagos romaner är fråga om en omvänd rörelse i förhållande till den historiska romanen. I denna vänder författaren tillbaka till det förgångna för ett troget rekonstruerande av dess karakteristika, medan Saramagos romaner framkallar det förgångna i helt speciella iscensättningar och med användandet av en diskurs, ofta ispädd ironi, som får läsaren att flytta sin uppmärksamhet till nutiden. Seixo ser i Saramagos utflykter till det förgångna en Brechts bruk av detta för kritik av samtiden.⁶ Men att anföra det förgångna som utgångspunkt för kritik av det innevarande, som t.ex. Seixo gör, kan inte anses som en relevant motivering för att avskriva Saramagos romaner som historiska, för av en sådan strategi använder sig ju t.ex. Alexandre Herculano i sina 1800-talsromaner, och inte ens Seixo ville väl bestrida dessas klassificering som historiska romaner.

Kritiken i sin allmänhet som refererar till Saramagos romaner rubricerar också flera av dessa som historiska. Saramago själv har, som framgår av hans dagböcker, *Cadernos de Lanzarote*⁷, en något ambivalent hållning till en sådan

⁵ Seixo, Maria Alzira. *A palavra do romance*, 1986, s. 22.

⁶ Seixo 1986, s. 23.

⁷ *Cadernos de Lanzarote* (Diário III), Caminho 1996, s. 181 ff.

kategorisering. «Det som jag försöker göra», skriver han, «är att dikta upp något och placera in det i historien. Den historiska romanens attityd är den venererande och förpliktande inför det förgångna. Jag använder mig», fortsätter han, «av anakronismer och praktiserar okunnighet i förhållande till historiska fakta, något som tillåter mig att ta mig djärva friheter.» Det som enligt Helena Kaufman⁸ förbinder Saramagos romaner med den traditionella historiska romanen är deras rekonstruerande av historiska omgivningar och begivenheter. Det är här fråga om en realistisk återgivning och med många detaljer som bidrar till att suggerera fram en naturlig miljö. I *Memorial do Convento* t.ex. träder sålunda barockens praktfullhet och överdådighet läsaren till mötes i storslagna tavlor. Skillnaden i förhållandet till den traditionella historiska romanen kommer främst till synes på personplanet med presentation av excentriska och överraskande figurer, men också när det gäller framställningsprocessen som i den Saramagiska romanen *per se* blir föremål för en problematisering.

I det följande skall jag med beaktande av den kronologiska utgivningen genomgå några av Saramagos romaner med hänsyn till deras historiska kontextualisering och utnyttjande av de historiska parametrarna.

Den första romanen jag skall omnämna är *Levantado do Chão* (*De reste sig från marken*) från 1980, som skildrar en lantarbetarfamilj i Alentejo, familjen Mau-Tempo i fyra generationer, från 1900-talets början fram till revolutionen 1974, då diktaturen störtades. Enligt Saramago själv skrev han denna roman utifrån ett behov av att säga något om sina rurala rötter, som dock inte var i Alentejo, men i Ribatejo, där han som barn tillbringade många somrar hos sin morfar, svinaherden Jerónimo, och sin kloka, och på sitt enkla vis poetiska mormor Josefa.

Levantado do Chão är en slags sentida *livro de linhagem*⁹, den typ medeltida skrift i vilken berömda adelsfamiljers liv beskrivs, men som i Saramagos version inte handlar så mycket om «as armas e os barões assinalados», om insignier och högvälborna baroner och friherrar, utan fastmer om de namnlösa och stumma som så småningom erövrar ett utrymme i samhället. Dessa i den nya typen *livro de linhagem* uppträdande kämpar inte, som personerna i den gamla *livro de linhagem*, för att utbreda tron och imperiet, utan för att återfå ett stycke jord och skaffa sig ett beboeligt hus, och som möjliggjordes genom revolutionen 25 april, som är «o dia levantado e principal», dagen som inger hopp om att «os bons tempos» skall avlösa «os maus-tempos».

⁸ Kaufman, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Colóquio Letras* nr 120, Abril-Junho 1991, 124–136.

⁹ jfr Renato Cordeiro Gomes. A alquimia do sangue e do resgate em *Levantado do Chão*. *Centro de estudos Portugueses da UFMG*, nr 12, Jul 86/Dez 88, 101-109.

Romanen är strukturerad som två antitetiska paradig, presenterande de två familjerna Horques och Mau-Tempo, och för vilka till slut en slags gemensam nämnare upprättas. De två familjerna karakteriseras till en början utifrån rumsparametern, som ges en biblisk utformning. Horques-dynastin som börjar med Lamberto, «o Alemão», och som har sitt namn inskrivet i historien sedan 500 år tillbaka i tiden med Johan I:s förläning av jord att styra över och befolka, är de som besitter jorden, «os Maus-Tempos» är de som är utan land och utan inskrivning i något register. Latifundiet Monte Lavre skänker Horques-familjen makt som överföres från far till son. «Os Maus-tempos» äger inget annat än sin arbetskraft; nötta arbetsredskap och hungern är det som ärves här från generation till generation. I Horques-familjen bär alla namn som i någon form innehåller den germanska roten *-bert* med betydelsen «ljus», «glans», som associeras med härskare, patron, namn som står i kontrast till den andra familjens tillnamn Mau-Tempo, dåligt väder.

Vid berättarens uppnystande av Mau-Tempo-familjens historia är deras «olhos azuis», deras blå ögon, det konstanta ledmotivet.¹⁰ I ett avlägset förflutet kom samman med de tyska Lamberto Horques en ung man med ljus hy och blåa ögon som våldtog en ung mö. De blå ögonen är symbol för Mau-Tempo-familjens undergivenhet och bastardhärkomst, men de öppnas och får glans fr.o.m. den dag tredjegerationens João Mau-Tempo börjar sin sega kamp för att kasta av de undertryckta latifundiumarbetarnas ok, och som i nästa generation krönes med framgång den 25 april, Revolutionsdagen, och dagen för firandet av Maria Adelaide, romanens kvinnliga, och i kampen för frigörelse, aktiva huvudperson. Hon är en Mau-Tempo med sina blå ögon, men adlig i sitt namn, och förenar i sig all den glans och kraft som finns innesluten i hennes namn.

Levantado do Chão är historien om dem som bet sig fast och så småningom kunde höja sin röst, Mau-Tempo-familjens och andra förbiseddas registrering i en *livro de linhagem*, inte historien om dem som hade kommit över jorden i en lycklig timma. Detta är Saramagos annorlunda historieskrivning, hans inskrivning i historien av vanliga människor, vilseledda av en kyrka som var statsmaktens och storgodsägarnas lydiga talrör, och som många gånger blev oskyldiga offer för en bedräglig rättvisas godtycke.

Klostret det rör sig om i *Memorial do Convento* från 1982 är klostret i Mafra, och dess tidsepok är 1700-talets första halvdel. Detta är en roman i vilken historia och fiktion blandas till komplexa mönster. Tre konstituerande plan korsar därvid varandra, eller integreras i varandra. Ett historiskt plan presenterar

¹⁰ Gomes Jul 86/Dez 88, s. 107.

Portugal under Johan V, en kung som av storhetsvansinne i Mafra lät upprätta ett kloster, ett palats och en basilika av sällan skådade dimensioner, vidare finns på detta plan epokens kättarbål, dess processioner och kungliga bröllop. På ett fikionaliserat historiskt plan, där de historiska elementen smältes ned och uppstår i ny, eller av den officiella historieskrivningen förbisedd utgåva, rör sig en karikerad kung och drottning, en Johan V hänfallen till köttets lust i väldoftande rökelsers insvepande, och där de tusentals män med smutsiga händer och utmärglade kroppar, efter att i årtal ha lagt sten på sten i uppförandet av de väldiga klostermurarna, är protagonisten. På ett tredje magiskt-fantastiskt plan möter soldaten med den avhuggna handen, Baltasar Mateus, också kallad sju solar, och hans käresta Blimunda som kom till världen med den clairvoyanta gåvan, och som också har fått tillnamnet sju månar, alldenstund det till Baltasars solar också måste finnas månar. På detta plan stiger luftballongen, *a passarola*, till himmels, här sker Blimundas dröm osv.

Genom en subsidiär historieframställning, som det till stor del är fråga om i *Memorial do Convento*, etableras en egen relation mellan nutid och ett avlägset sekel, som får läsaren att delvis se det innevarande genom det förgångna. Denna subversion¹¹, denna omkastning av perspektivet på det förgångna, är dock litet märkbar på romanens första sidor som förleder läsaren att tro att det är Mafraklostret och kungaparet som är huvudpersonerna, och som är ett återskapande av barockens Portugal strax före Pombal-eran och det absoluta kungadömet införande, och som avslöjar Saramagos stora deskriptiva kapacitet, hans kunskaper om epokens hovliv, kyrkliga och folkliga seder, och som med en diskurs som härmar barockens moraliserande och strängt rättande stil, men iblandad folkliga aforismer och talesätt, visar Saramagos rika diskursregister.

Det är främst på personplanet som den nämnda subversionen i förhållande till den traditionella historiska romanen gör sig gällande i den nya romanen, men också i någon mån i framställningstekniken. Berättaren i *Memorial do Convento* är av en mångfasetterad natur, och det är ofta vanskligt att avgöra, om det är han eller hans månghövdade skara av aktörer som för ordet. Han blandar sig ofta med sina figurer genom att använda 1 p. pluralis och gör gemensam sak med dem i deras kritik, samtidigt som han därigenom får tillfälle att rikta denna mot sin egen samtid.

Personplanet i *Memorial do Convento* konstituerar antitesen av det gängse i den historiska romanen. Mot dennas protagonisttyp, representativ för den

¹¹ För termens bruk se Cardoso, Luís Miguel Oliveira: José Saramago, um prémio Nobel levantado do chão: uma escrita de subversão na subversão da escrita, www.ipv.pt/millennium/sar.jpg

historisk-sociala utvecklingen under en bestämd period, står de besynnerliga figurerna i Saramagos roman, såsom dess huvudpersoner, Baltasar och Blimunda. Den senare är en helt osannsynlig figur utan något möjligt existerande. Fastande, kan Blimunda se «por dentro pessoas e objectos». Det är också hon som får luftballongen att flyga. Baltasar och Blimunda lever ett otillåtet kärleksliv, negligerande epokens kanoner, de är inte gifta, men döpta med nya namn och kosmisk identitet, och följer lagar där solar och månar lever i harmonisk förening.

Personplanets subversion i förhållande till det hos t.ex. Scott, når sin kulmen i presentationen av de historiska kungligheter. I *Memorial do Convento* förlorar de all sin grandezza. Johan V och drottning Ana blir rena karikatyrer, och framställs enbart som instrument för att producera en arvinge.

Saramagos vision av Johan V:s regentskap och byggnadsverk och med den inlagda samhällskritiken är ett eko av en tidigare Oliveira Martins' i hans *História de Portugal* i kapitlet «As minas de Brasil (D. João V)», där han säger om kungen: «Queria também monumentos, e traçou uma basílica mayor do que o reino. Maфра devorou em dinheiro e gente mais do que Portugal valia.»¹² Också Herculano häcklar «esas lúgubres moles de pedra que se chamam o Escorial e Maфра»¹³. I motsats till sådana kritiska röster står den officiella historieskrivningen i t.ex. Joel Serrãos edition med beskrivningen av Maфра som ett storslaget och majestätiskt byggnadsverk.

Hur skall då episoden med *a passarola* som är så central i *Memorial do Convento* förstås? Den har ofta tolkats som en metafor för att återuppliva diskussionen om Portugals stagnation och felslagna förhoppningar, också efter 1974. Gusmãos försök på 1700-talet att konstruera en fungerande luftballong, och vilket i hemlighet också stöddes av Johan V, var på förhand dömt att misslyckas, men är ett företag som skulle kunna symbolisera den som för portugisiskt lynne som inherent ansedda dragningen mot fantasi och dröm, som betraktats som ett allvarligt hinder för en aktiv utveckling av landet. Det var bara under Medeltiden och Renässansen detta drömmandet hos män som infanten Henrique blev realiserat i lyckade sjöfärder och erövrandet av nytt land. Enligt Pessoa var dessa perioders stora män drömmare.¹⁴ Senare blev, enligt samme författare,

¹² Martins, Oliveira. *História de Portugal*. Vol. I-II, Publicações Europa-América, Mem Martins 1983, Vol. II, s. 115.

¹³ Citerat efter Pasero, Carlos Alberto: Metaficción e imaginario social de la novela histórica en «Memorial do convento» de José Saramago. *Romance Histórico*, FALE/UFGM 2000, s. 170.

¹⁴ Ordoñez, Andrés. *Fernando Pessoa, um místico sem fé*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1994, s. 91.

portugiserna kapabla att utföra allt, men bara så länge det inte krävdes av dem att det gjorde det! I *Memorial do Convento* misslyckas också arbetet med luftballongen, och arbetarna kommenderas att återuppta arbetet med klosterbyggandet, Baltasar inhämtas av inkquisitionen, och endast Blimundas speciella gåvor får ballongen att flyga. *A passarola* representerar omogenhet och bristande omdömeskraft såväl för dess egen epok som författarens. Maskinens slutliga uppstigande får stå som ett uttryck för de i romanen förtryckta människornas utopiska hopp om befrielse från sitt ok i denna roman som praktiserar ett mönster av oppositioner som historia/fiktion, officiell historia/microhistoria-subsidiär historia, förtryck/frihet, verklighet/utopi. Men *a passarolas* stigande upp mot himlen representerar också något generellt för Saramagos romaner, dessas – som motvikt mot livets nedtyngande av människan – förmedlande av lätthet, ett lyftande upp från marken, genom införandet i romanerna av det fantastiska och osannsynliga.

Saramago berättar i sitt nobeltal i Stockholm att han 17 år gammal på biblioteket träffade på några dikter undertecknade av en viss Ricardo Reis. Obevandrad i litteraturen trodde han detta var namnet på en poet. Så småningom fick han veta att den riktige poeten hette Fernando Nogueira Pessoa, och att denne undertecknade sina verk med s.k. heteronymer, ett ord som han själv måste finna ut betydelsen av, då han inte fann det i några uppslagsverk. Han lärde sig mycket av stoikern, fritänkaren och läkaren Ricardo Reis, och tillägnade sig många av hans sentenser. Men han kunde inte förstå att denne *Odenas* Horatius-inspirerade diktare kunde säga att den var vis som endast kontemplerade världens skådespel. Många år senare beslöt Saramago sig för att låta Ricardo Reis återvända till Lissabon från Brasilien dit han flyttat, och att låta detta ske året efter Pessoaas död, dvs. 1936, för att han här skulle få framleva sina sista dagar under det för Europa och annorstädes i världen så händelsedigra året och få tillfälle att uppleva vad världens skådespel *kunde* bjuda på.

O Ano da Morte de Ricardo Reis (*Året då Ricardo Reis dog*) kom ut 1984. Enligt Ricardo Reis är texten ett socio-historiskt dokument som redovisar de politiska förändringarnas inverkan på individen. Som litterär artefakt är romanen en *remake*¹⁵ en rekonstruktion, fiktion på fiktion, ett litteraturens speglande i sig själv, alldenstund *O Ano da Morte de Ricardo Reis* refererar till en annan fiktionell verklighet, Pessoaas Ricardo Reis. Romanen som idékompositionellt i likhet med de två tidigare genomgångna Saramago-romanerna följer den nya

¹⁵ Rocha, Clara. Saramago e a ficção sobre a ficção. *Jornal de Letras*, 13 de Novembro, 1985.

historiska romanens modell, refererar inte som t.ex. *Memorial do Convento* till en reell verklighet.

Men den intertextuella strategin i romanen utesluter inte inkluderandet av flera register. Vad beträffar ett referentiellt sådant inviteras läsaren – förutom presentationen av en rad tidningsartiklar – till att se en film som orienterar om den historiska situationen omkring 1936 med Hitlers ockupation av Rhenlandet, Francos krig mot den spanska republiken, Mussolinis inträngande i Etiopien och Salazars *Novo Estado* och skapande av den fascistiska milisen i Portugal. Ur det fantastiska registret kan den från *Prazeres*-kyrkogården återvände Pessoa's filosofiska och abstrakta dialoger med Ricardo Reis anföras som exempel.

Dialogen är viktig i *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, dialogen mellan romanens alla röster, som ger sin version av olika händelser, och den officiella historiska versionen. Diskrepansen mellan dessa två dialogiserande nivåer avdukar luckor i den senare, för alla dessa röster som berättar om mystiska försvinnanden och vanskliga förhållanden i landet hör också till historieskrivningen, och Saramago anser det som sin plikt att genom sin fiktionella diktning utfylla historiens «blancos», dess «Leerstellen». Historia och fiktion integreras hela tiden i varandra i *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Historien som redovisas genom film och tidningsartiklar i romanen måste också i viss utsträckning använda sig av fantasi för att komplettera informationen; fiktionen i sin tur är en revision och kritik av historieskrivningen. Så suddas skillnaden ut mellan de två genrerna, och den enda skillnaden blir att den första bör kunna dokumenteras, och att den andra är fri från detta krav.

Om hjältarna i Saramagos romaner är de ur historien exkluderade, så har också Portugal och Iberiska halvön under långa tider inte medräknats i det centrala Europas historia. Marginaliseringen har till dels hängt samman med mångåriga diktaturer på Iberiska halvön. I en presentation av Saramago på Sorbonne i samband med att han tilldelats nobelpriset i litteratur tar Pierre Rivas¹⁶ utgångspunkt i romanen *A Jangada de Pedra* (*Stenflotten*) från 1984, och ser den som en allegori för ett centraleuropeiskt isolerande av ett insulärt Iberia. Saramago har också själv¹⁷ sagt att *A Jangada* är frukten av portugisisk förbittring – i alla fall hans egen – över Europas historiska förakt för Portugal. I denna roman är inte fiktionen förlagd till det förgångna med historien som hjälpmodell, här riktas blicken framåt, men det fiktiva händelseförloppet i sina huvuddrag är en mimesis av dokumenterad historia. I *Stenflotten* rekonstrueras

¹⁶ Rivas, Pierre. Fraternidade dos Excluídos. (Apresentação de José Saramago na sessão da Sorbonne em 6 de Novembro de 1998).

¹⁷ Saramago, José. *Discursos em Estocolmo*, Caminho 1999.

på ett vis den gamla expansiva sjöfararnationen Portugal. Landet sättes på vattnet för en ny utveckling. Hela Iberiska halvön avskiljer sig i *A Jangada de Pedra* från den europeiska kontinenten och förvandlas till en stor flytande ö, som utan åror eller segel rör sig i riktning mot södra halvklotet. Tre män och två kvinnor, lika litet sannsynliga som många andra av Saramagos huvudpersoner, och en hund som inte heller är någon vanlig hund, färdas tvärs över halvön under dennas färd över havet.

Saramago är portugis, och han är iberer, men är han europé? I *Stenflotten* utmanar han den dominans som särskilt Storbritannien utövat mot Portugal genom århundraden och även mot Iberiska halvön i övrigt. I denna politiska fiktion gör inte Saramago annat än att ta konsekvensen av exklusionen och ger sig i väg med sin halvö. Detta öppnar emellertid för en ny gemenskap, och solidaritet och brödraskap med andra perifera land, och till vilka portugiser och spanjorer kanske har en avbetalning på äldre och nya kolonialistiska försyndelser att göra.¹⁸ Etiken och tanken i *A Jangada de Pedra* är densamma som i *Levantado do Chão* där Saramago för in förbisedda och marginaliserade befolkningsgrupper i historiens bok.

I *A Jangada de Pedra* handlade det om en vision eller möjlighet i framtiden, i nästa roman, *História do Cerco de Lisboa* (*Historien om Lissabons belägring*) från 1989 återvänder Saramago till en avlägsen era. Men trots titeln är detta också i högsta grad en samtidsroman, som handlar om en 50-årig ungkarl och korrekturläsare i Lissabon, som förälskar sig i sin chef och blir författare, en roman om att skaffa sig en egen verklighet. Men *boken*, som Raimundo Silva, så heter korrekturläsaren, skriver, är en historisk roman som handlar om Lissabons belägring 1147, men i en fiktionell och egen version.

I Saramagos roman sitter Raimundo Silva och granskar manuset till en bok om historia som behandlar den nämnda belägringen av Lissabon, och får uttråkad av läsningen infallet att ändra på författarens auktoriserade sanningar härom genom att påstå att korsfararna **inte** hjälpte portugiserna att erövra Lissabon från morerna. Dessa hade dominerat staden i 360 år, och det var endast tack vare korsfararnas oundgängliga assistans som Afonso Henriques, Portugals förste kung, kunde driva ut morerna ur Lissabon år 1147. Raimundos självsvåldighet blir upptäckt efter 13 dagar, om nu talet har något att betyda, och för till att han blir bekant med Maria Sara, chefskorrekturläsaren. De förälskar sig i varandra, och hon uppmanar honom att skriva en egen historia om belägringen av Lissabon. Raimundo blir författare och avfattar sin version, där fakta är förfalskade, men acceptabla i en fiktionsberättelse. Han lägger in en

¹⁸ jfr Rivas, *op. cit.*

kärlekshistoria i sin roman mellan den skrytsamme och talföre portugisiske krigaren Mogueime, som utvecklas till berättelsens hjälte, och Ouroana, konkubinen till en tysk korsfarare, och vilken historias lyckliga utveckling korresponderar med portugisernas segerrika attack på morerna. Kärleksepisoden på 1100-talet går parallellt med Raimundos och Maria Saras på slutet av 1900-talet, varvid två tidsplan och också två rumsplan sammanhålls i Saramagos roman. En yttre historia omsluter en inre. Det är fråga om ett extradiegetiskt plan och ett intradiegetiskt, men spelet pågår samtidigt på båda nivåerna. Raimundos historia avslutas ironiskt med berättandet om att korsfararna endast efter löfte om fri plundring av morerna visade intresse för att delta i attacken mot dessa. – *I História do Cerco de Lisboa* skriver Saramago en slags antihistoria; perspektivet är det microhistoriska, historien sedd underifrån. Erövringen av Lissabon skildras här som den ses med den enkle soldatens Mogueimes ögon. Deleaturtecknet, som Saramago har längre utläggningar om samman med Raimundo i romanens början, är en metafor för den nödvändiga processen att destruera för att skapa nya synvinklar och värden, ett återskall av Zarathustras befallning om att riva ned de gamla lärosätena och le åt de stora sanningssägarna.

Samtalet mellan Raimundo och hans uppdragsgivare, författaren av historieboken, ger en uppfattning om Saramagos teoretiska syn på historia och litteratur. Samtalet tar utgångspunkt i Raimundos, en simpel korrekturläsares vunna insikt om att allting har en synlig sida och en osynlig, och att vi inte kan veta något om en sak förrän vi har vänt upp och ned på den. Författaren påpekar att hans bok handlar om historia och fakta. Raimundo invänder att enligt hans enkla mening är allt, såvida det inte rör sig om det levande livet, litteratur. Och framför allt gäller det historien, men också musiken och måleriet, och han motiverar sin uppfattning med flera exempel. Författaren tycker att korrekturläsaren har valt fel yrke, och menar att han borde ha varit historiker eller rent av filosof, eftersom han odlar ironi och också verkar ha sinne för humor. Men Raimundo påstår att han bara är ironisk i verkligheten, och historien är inte verklighet; det är det bara litteraturen som är. Historien *var* verklighet den gång då den ännu inte kunde kallas historia. Detta Raimundos reflekterande över olika typer text pekar på att Saramago har följt med i och tagit intryck av ett alltsedan Nietzsche och med efterföljare som Lévi-Strauss och Foucault framsatt betvivlande av en specifik historisk vetenskaps berättigande, och ett Hayden Whites hävdande av ett direkt släktskap med berättelsen/fiktionen när det gäller historieframställningen. För även, säger ju White, om historiker och fiktionsförfattare kan intressera sig för olika typer av händelser, och läsaren har olika förväntningar till den enes och den andres text, så följes i båda fallen

samma arketypiska berättargenrer, och bådas framställning har ett subjekt som undergår en förändring genom ett tidsförlopp som går från en början till ett slut, och som innebär en ordnings ersättande med en annan.¹⁹

Den sista romanen av Saramago som jag, med hänsyn till hans syn på historia och användning av den historiska romanen skall beröra, är det polemiska *Evangeliet enligt Jesus Kristus* från 1991, och som i ett utnyttjande av den officiella religionen, av Óscar Lopes ses som en libell med adress till dogmatiska myndigheter²⁰. Men åter iakttas Saramagos intresse av att förflytta sig till det förgångna, att tänka sig detta på nytt utifrån en nutids synvinkel. Historien, mimesisförfarandet och fiktionen²¹ är bidragsgivarna i den hybrida berättelse som konstituerar Saramagos Jesusevangelium, i vilket det är svårt att avgöra var historien slutar, och fiktionen börjar. Romanen syftar ej heller till att fylla i de faktiska kunskaperna om Jesu liv som existerar, utan till, enligt Saramagos egen utsaga,²² ett sådant återgivande av historien som «belyser de djupare liggande partierna av den» och att härutifrån problematisera frågor om ansvar, skuld, Jesu gudomlighet, etc. I den nämnda intervjun från 1987 säger sig Saramago vara ateist, men som han tillägger, han kan som författare inte blunda för kristendomens och katolska kyrkans historiska inflytande på det land som är hans, och som fortfarande gör sig gällande, men han anser det som sitt ansvar, och undviker inte heller, att genom ett kätterskt evangelium som hans *O Evangelho segundo Jesus Cristo* utgör, provocera sina läsare till ett självständigt tänkande över vissa sidor av det kristna evangeliet.

Lukasevangeliet t.ex., är att betrakta som dokumenterad historia för ett förflutet som belägger Jesu liv, och som avtecknar sig som ett dokument också med giltighet för framtiden. Med detta och Nya testamentet i övrigt som dokumentarisk bas skriver Saramago ett nytt evangelium, och tillför detta med fiktionens hjälp element som det förgångna inte har bragt nutiden, samtidigt som det ger liv åt den dokumentation som redan finns nedtecknad. Genom att hänvända sig till historien – dvs. i detta fall Nya Testamentet och evangelierna skaffar sig Saramago garantier för att hans fiktion blir uppfattad på intenderat sätt genom sin skillnad från den officiella, vedertagna diskursen. Hans evangelium fungerar som en reviderande faktor i förhållande till historien.

¹⁹ jfr fotnot nr 4.

²⁰ Lopes' karakterisering av romanen är citerad från Luís Miguel Oliveira Cardoso: José Saramago, um prémio Nobel levantado do chão: uma escrita de subversão na subversão da escrita.

²¹ jfr Thelma Borges. «O Evangelho Segundo Jesus Cristo»: ficção, história, mimesis. *Romance Histórico*, FALE/UFGM 2000, 253-258.

²² Saramago, José. *Op. cit.*

Som Alfredo Bosi har påpekat, är mimesis inte en neutral, eller för alla epoker eller samhällen identisk operation.²³ Lukas, den hednakristne läkaren och Paulus' medarbetare skriver ned sitt evangelium på 80-talet eller tidigare, och tillpassar sin framställning minnen eller uppteckningar av dem som varit Jesu lärjungar. I Saramagos mimesis av Lukas eller Nya Testamentet är det frågorna som reser sig vid konfronterandet med luckorna i dessa paradigm som ventileras, eller ett Saramagos ifrågasättande av gudsetiken, av gott och onts självständiga existens osv. Medan Lukas' intention är att ordna och så autentiskt som möjligt återge fakta, dvs. åstadkommer ett passivt dokument, är Saramagos intention en kritisk analys av ansvar och skuld, där Ordet sas. blir till kött och blod och ställt till ansvar. Saramago som låter sig ledas av sitt förnuft, frågar sig varför Gud sände sin son till jorden för att återlösa mänskligheten, om han hade tänkt att han vid två års ålder skulle utsättas för att dödas av Herodes' soldater. Det ansvar för alla de gossebarns död som blev följden av Herodes' försök på att döda Jesusbarnet måste väl vara Guds. I Saramagos evangelium om Jesus Kristus tar fadern, dvs. Josef, som enligt Saramago är den som har avlat Jesus, ansvaret för barnens död och erkänner sin skuld, och låter sig ledas till döden. Men med sandalerna som Jesus ärver efter fadern, förs skuldkänslan över på honom. Jesu yttrande på korset hos Saramago: «Människor, förlåt honom ty han vet inte vad han har gjort», blir högst tvetydigt. Här står det läsaren fritt att byta ut honom med Josef eller Gud. Om också Saramagos ambivalens inför Jesu lovordande på korset av den ene av de två andra korsfästa och fördömande av den andre kanske mest sker utifrån ett språkfilosofiskt resonemang med ett analyserande av gott och onts ömsesidiga avhängighet av varandra, som det ena existerande blott som frånvaron av det andra, så deltar också detta i att utfordra läsaren med avseende på Jesu historia. Romanen initieras och slutar med bilden av korsfästelsen som förlänar *O Evangelho segundo Jesus Cristo* en cyklisk karaktär,²⁴ en historiens upprepning.

KONKLUSION.

Saramagos diskurs ansluter sig, när det gäller de romaner i det föregående som jag har tagit upp²⁵, till en till synes ganska universellt gällande romandiskurs,

²³ Bosi, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*, Ática 1991, s. 31; citerat efter Borges *op.cit.*, 255-256.

²⁴ jfr Borges 2000, s. 258.

²⁵ Jag har utifrån den uppgivna titeln på föreläsningen i min översikt inte behandlat Saramagos tre sista romaner: *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), *Todos os Nomes* (1997) och *A Caverna* (2000). Dessa romaner har visserligen intertextuella referenser till de

som är av dokumentarisk karaktär och som fikcionaliserar historicitet i olika former. I odlandet av en historisk romangenre följer Saramago en alltsedan Alexandre Herculano i portugisisk litteratur iakttagen tradition, som, t.ex. Maria Lúcia Lepecki, har förknippat med och sett som ett komplement till en portugisisk bristfällig vetenskaplig historieskrivning²⁶. Men med vad som ibland har kallats «o projecto Saramago»²⁷ har den portugisiska romanen i hög grad förändrats. Historien är Saramagos ämne, men hos honom monteras historien ned från den vanliga scenen där allt sker på ett oundgängligt och oföränderligt vis, och sätts upp på nytt i en ny synkroni, på romanens plan, där tingen föregår på ett annat sätt, och där återframställningen av historien i ett fiktionellt universum ger en subsidiär eller ny/utfyllande förståelse av historien, eller går över i en allegori, dock inte av barockens typ med en entydig och instruerande betydelse utan öppen för läsarens tolkning och bearbetning. Saramago lyckas att få en objektiv historisk diskurs att genomströmmas av hans fiktionella diskurs och generera en kritik av eller ny perspektivsättning på det innevarande, på nutiden. Historien hos Saramago är således, som Alzira Seixo har formulerat det, «o outro tempo»²⁸, 'den andra tiden', den som aktiverar nutidsmedvetandet.

Anakronism är utmärkande för Saramagos roman, liksom för historiografisk metafiction generellt, och ett medvetet drag från författarnas sida, med berättarstämmor som på intet sätt döljer att framställningen sker utifrån ett samtidsperspektiv. Den traditionella historiska romanens ofta iakttagna nostalgiska förhållande till det förflutna är i den nya typen historisk roman ersatt av en problematiserande hållning – inte i ett rekonstruerande syfte utan för en vidgad och djupare förståelse av det innevarande. När denna process sker mellan händerna på ordmagikerns och språkets trollman Saramago, når den nya historiska romanen sin högsta nivå. Att analysera Saramagos konstfärdiga språk var dock inte uppgiften i detta fall.

föregående romanerna, men saknar en explicit historisk kontext. Det är romaner som i sin tematik alla roterar omkring den mänskliga värdighetens skymfande av världens mäktiga, men aldrig utan den Saramagiska underfundigheten som lättar trycket.

²⁶ Lepecki, Maria Lúcia. O romance português contemporâneo em busca da história e da historicidade. *Le roman portugais contemporain*, Fondation Calouste Gulbenkian 1984, s. 13.

²⁷ Júdice, Nuno. José Saramago: o romance no lugar de todas as rupturas. *Atelier du Roman*, nr 13, 1987-89.

²⁸ Seixo 1986, s. 24.

BIBLIOGRAFI

- Boëchat, Maria Cecília *et al.* /ed./ 2000: *Romance Histórico*. Belo Horizonte: FALE/UFGM.
- Bosi, A. 1991: *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática.
- Cardoso, L. M. Oliveira: José Saramago, um prémio Nobel levantado do chão: uma escrita de subversão na subversão da escrita. www.ipv.pt/millennium/sar.jpg
- D'Ambrósio, O. 1989 (15/4): A perfeição estilística da prosa de Saramago. São Paulo: *Jornal da Tarde*.
- Duarte, L. Parreira *et al.* Jul 86/Dez 88: José Saramago, Tecedor da História. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da UFGM* 12, 90-100.
- Gomes, R. Cordeiro Jul 86/Dez 88: A alquimia do sangue e do resgate em *Levantado do Chão*. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da UFGM* nr 12, 101-109.
- Hutcheon, L. 1988: *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. London: Routledge.
- Júdice, N. 1987-89: José Saramago: o romance no lugar de todas as rupturas. *Atelier du Roman* 13.
- Kaufman, H. 1991 (Abril-Junho): A metaficção historiográfica de José Saramago. *Revista Colóquio Letras* 120, 124-136.
- Lepecki, M.L. 1981 (outono): *Levantado do chão: história e pedagogia*. Lisboa: *Jornal de Letras*.
- Lepecki, M.L. 1984: O romance português contemporâneo em busca da história e da historicidade. *Le roman portugais contemporain. Actes du Colloque, Paris, 24-27 octobre 1979*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- Lopes, O. 1986: *Os sinais e os sentidos: literatura portuguesa do século XX*. Lisboa: Caminho.
- Lourenço, E. 1994: *O canto do signo*. Lisboa: Presença.
- Luís, A. Bessa 1976: *Crónica do Cruzado Osb*. Lisboa: Guimarães & Cia.
- Malard, L. 2000 (3 de dezembro): A Caverna-shopping de Saramago. Belo Horizonte: *Estado de Minas: Espetáculo/Cultura*.
- Munslow, A. 1997: *Deconstructing History*. London and New York: Routledge.
- Pedersen, J. 1995: *Rejse i det romanske*. Pedersen, J. & B. Grundtvig *et al.*: *Romanske rejser: en tematisk rundfart i de romanske litteraturer*. København: Tusculanums Forlag, 1-33.

- Ramos, A.M.1999: *Memorial do Convento Da leitura à análise*. Porto: ASA Editores.
- Rebelo, L. de Sousa 1983: Os rumos da ficção de José Saramago, prefácio à 2ª edição de *Manual de Pintura e Caligrafia*. Lisboa: Caminho.
- Rivas, P. 1998: Fraternidade dos Excluídos. (Apresentação de José Saramago na sessão da Sorbonne em 6 de Novembro de 1998).
- Rocha, C. 1985 (13 de Novembro): Saramago e a ficção sobre a ficção. Lisboa: *Jornal de Letras*.
- Saramago, J. 1999: *Discursos em Estocolmo*. Lisboa: Caminho.
- Seixo, M.A. 1986: *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Silva, H. 2002: *Ficção e História em O Ano da Morte de Ricardo Reis*. (Dissertação).
- Silva, T.C. Cerdeira da 1989: *José Saramago entre a história e a ficção. Uma saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.
- White, H. 1978: The Historical Text as Literary Artifact. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

***O FRONTEIRO D'ÁFRICA*, ALEXANDRE HERCULANOS BIDRAG TILL SCENEN¹**

Ann-Marie Mathiassen

I Gomes de Britos kritisk-bibliografiska Herculano-studier från 1914 kan man läsa att det om aftonen den 15 augusti 1838 i Lissabon gavs en galaföreställning till drottning Maria II:s ära både på Salitre-teatern och Rua dos Condes-teatern. På den förstnämnda scenen var det premiär för enaktaren *O tinteiro não é caçarola*, ett franskt lustspel, översatt av Alexandre Herculano, på den andra för Almeida Garretts drama *Um Auto de Gil Vicente ou a Corte de El-Rey D. Manuel*. Så ville tillfälligheterna att de två lansdragarna för drottningen under liberalernas frigörelsekrig och tillika de två koryféerna i portugisisk romantik samtidigt levererade ett bidrag till scenen.² Men medan Garrett framstår som reformatorn av den portugisiska teatern efter liberalernas övertagande 1834, både genom sin organisering av den, och genom sin egen rika dramaproduktion med *Frei Luís de Sousa* som en kulmen,³ utgörs Herculanos insats på området huvudsakligen av essän *Origens do teatro moderno – Teatro português até os fins do século XVI* från 1837, i vilken den portugisiska publiken f.f.g. får en presentation av landets teaterhistoria alltifrån dess späda begynnelse med *entremeses e representações*, omnämnda av Garcia de Resende, via dess egentliga grundande av Gil Vicente och framåt med namn som Sá de Miranda och Camões och höjdpunkter som *Inês de Castro* av António Ferreira. Herculano deltog också under 1842 med ett par artiklar i debatten omkring uppförandet av en ny nationalscen.⁴

Två månader efter den nämnda galaföreställningen på Salitre-teatern, en söndag sent i oktober 1838, kunde emellertid Lissabonborna här under stort bifall övervara uruppförandet av Alexandre Herculanos enda egna dramatiska

¹ Titel på eget valt ämne för provföreläsning (doktorgradsprov) den 18 okt. 2002, och som här med en del smärre omarbetningar samt med tillägg av fotnoter och bibliografi presenteras i artikels form.

² Inocêncio Francisco da Silva. *Dicionário bibliográfico português*, bd XXI, Imprensa Nacional 1914, s. 477.

³ För Garrett som dramatiker se t.ex. Luciana Stegagno Picchio: *História do Teatro Português*, Portugália Editora 1969, s. 219-255.

⁴ Herculanos bidrag var två artiklar med samma namn, «O Teatro do Rossio», och var införda i *Revista Universal Lisbonenses* nr 6 och 10 (okt., resp. nov. 1842). Såväl den först i veckomagasinet *O Panorama* publicerade essän «Origens do teatro moderno», som de två artiklarna i *Revista Universal Lisbonense* är återutgivna i Herculanos samlingsverk *Opúsculos*, bd IX. (Silva 1914, s. 523, 574-576).

stycke, *O Fronteiro de África ou três noites aziagas*. Herculanos namn var emellertid inte explicit nämnt vid styckets annonsering i pressen inför urpremiären, och heller inte i de första recensionerna av pjäsen, som konstaterade att denna var «uma ficção toda portuguesa [que] foi de melhor lição»⁵. Först vid annonseringen för den 3 november nämndes det, att det var den kände diktaren Alexandre Herculano som var dess upphovsman. Pjäsen alternerade med annan repertoire på Salitre-teatern året 1838 ut, varefter dess definitiva nedläggelse tycks vara ett faktum. Dramatexten dök till stor förvåning för Herculano, som betraktade sitt teaterstycke - i likhet med så mycket annat av sin litterära produktion - som en bagatell, upp i en faksimilutgåva i Rio 1862. Men något obeaktad av Herculanos kritiker och utgivare torde dock *O Fronteiro* ha varit, då den lyser med sin frånvaro i gängse utgåvor av Herculanos skrifter, och först efter nitid insats kunde spåras i en nyupptryckning i *Revista de Língua Portuguesa* i Rio, i dennas nr 34 och 35 från mars, resp. maj 1925.

Som titeln delvis indikerar, söker Herculano sitt ämne i historien. En historisk händelsekedja genererar dramats individuella tragedier, i *O Fronterio* framställt som ett trekantdrama.

«Fronteiro» var beteckningen på den som var guvernör eller chef för en fortifikation på en av rikets gränser, och det forna Mauretanien, nuvarande Marokko och västra Algeriet, ansågs efter erövringar här i början av 1400-talet som en förlängning av den portugisiska kontinenten. Tjänsten som «fronteiro» skapades efter upprättandet av «praças», som var befästa orter i Afrika. I de portugisiska Asienbesittningarna upprättades däremot aldrig några «praças» eller fronteirotjänster. Fronteiron i Herculanos drama är den historiske D. Pedro da Cunha, f.d. guvernör för Ceuta, vars erövring 1415 hade initierat det portugisiska väldet i Nordafrika. *O Fronteiros* historiska kontext är emellertid en långt mindre ärofull era i Portugals historia än Johan I:s och hans söners, nämligen situationen i Portugal i början av «o domínio filipino», det spanska herradömet 1580-1640. En överspänd kung Sebastians fälttåg i Afrika hade slutat med portugisernas totala nederlag vid Alcácer Quibir 1578, och den unge kungens försvinnande. Hans farbror och tidigare förmyndare, kardinalen D. Henrique proklamerades som kung, men gammal och skröplig gick han bort 1580, och överlämnade landets styrelse till ett regeringskollegium. Som 200 år tidigare vid Ferdinand I:s död, var det oklart, vem som skulle ärva tronen. Bland arvtagarna fanns såväl Filip II av Spanien, en hertiginna av Bragança, och liksom var fallet 1384, en oäkta avkomling i rakt nedstigande led från en kung, nämligen D. António. Striden kom att stå mellan den förstnämnde och den

⁵ Silva 1914, s. 478.

sistnämnde. D. António, som lät sig utropas till kung i Santarém, hade som stormästaren för Avis-orden⁶ 200 år tidigare, den blivande Johan I, sin Nun'Álvares vid sin sida, i det han stöddes av hertigen av Vimioso, en framstående fältherre, men till skillnad från 1384 ställde inte Lissabons borgare upp, och den heterogena truppstyrka som mötte Filip II:s invasionshär vid Alcântara i augusti 1580 under hertigen av Alba, nedgjordes utan någon egentlig batalj. Borgerskapets män i Lissabon hälsade den spanske hertigen som en befriare från de egna revolutionärerna, och Portugals krona gavs till Filip II med ordningstalet I, när det gällde Portugal, i april året därpå. Men D. António, stödd av landsmän som liksom D. Pedro da Cunha riskerade liv och förmögenhet för fosterlandet, fortsatte ännu någon tid ute i provinsen motståndet mot det spanska övertagandet av Portugal.

Detta är makrokontexten ur vilken situationer hämtas ut som i sitt innehåll av enskilda individer i kommunikativ handling, i sitt här och nu, i sin dynamik av ständig förändring, konstituerar ett drama, en diktform som lyfter fram ögonblickets, det innevarandes mellanmännsliga skeenden i dess olika aspekter, och som i detta fallet fått namnet *O Fronteiro d'África* efter en av den historiska kontextens huvudpersoner. Herculanos *O Fronteiro* från 1838 är ett portugisiskt exempel på det då i Europa, och särskilt i Frankrike, redan sedan flera år tillbaka odlade och uppskattade romantiska dramat, den s.k. melodramen⁷.

I Romantikens väsen ligger dess dragning mot det dramatiska, och romantikerna uttrycker ständigt sina visioner i detta modus. För Hugo fanns det inga genrer, bara dramat som i sig assimilerade det sublima och det groteska, det allvarliga och det glättiga. Hugo som i likhet med andra romantiker hade för vana att teoretisera över de nya strömningarna i företalet till sina pjäser, framhäver i sitt berömda programtal för Romantiken, vilket som en självständig del inleder *Cromwell*, dramat som sin tids sanna poesi. Dramat karakteriserar det reella; det sublima och groteska blandas naturligt i tillvaron, så också i dramat som i sig inkorporerar dessa motsättningar, liksom alla andra motsättningar som möter i livet. Dramat skall i ett magiskt uttrycks utval reflektera tillvarons hela

⁶ En från början fristående militär orden, stiftad i Mafra, som samman med Afonso Henriques kämpade mot morerna. Från 1162 blev orden stadfäst av den Heliga stolen som en reguljär andlig riddarorden med plikt att försvara katolska kyrkan och praktisera barmhärtighet, givmildhet och kyskhets. Orden flyttade senare sitt säte till Évora och borgen i Avis (därav ordens namn). Orden blev under Johan III:s tid knuten direkt till kronan; upplöst 1910, men återinstiftad 1917, och existerar fortfarande. (Dezobry-Bachelet: *Dictionnaire Général de Biographie et d'Histoire*, Librairie Delagrave, Paris 1922, s. 196).

⁷ För melodramens utformning och karakterisering jfr t.ex. Julia Przybó: *L'entreprise mélodramatique*, José Corti 1987.

spektrum. Önskan om att uttrycka allt tycks vara ett karakteristiskt drag för det romantiska dramat, liksom också att detta konnoterar starka emotioner och extrema situationer. Melodramens ursprung går ju också tillbaka till Franska Revolutionen och dess efterdyningar. Uppkomsten av en ny teater löst från troheten mot ett traditionellt genrebegrepp och föreskrivna regler sker i kölvattnet av de politiska omvälvningarna och en borgerskapets uppblomstring och emancipation i förhållande till de estetiska uppfattningarna. Romanen är dess prefererade genre och en av de främsta inspirationskällorna för det romantiska dramat. Men större kunskap om Shakespeare, Goethe och Schiller, förmedlade genom Guizots *Shakespeare et son temps* (1821) och M^{me} de Staëls *De l'Allemagne* (1810)⁸ – båda iakttagbara påverkningskrafter av Hugo i hans *Préface de Cromwell* – liksom uppförda dramer av de nämnda klassikerna som *Othello*, *Götz von Berlichingen* och *Wilhelm Tell* befordrade också det historiska dramat och förträngde slutgiltigt en sedan länge på kraft uttömd klassisk tragedi.

Det aristoteliska tragedibegreppets grundkrav om avstämning mellan handling, figur och språk, om ett handlingsförlopp från lycka till olycka, med händelser som för till lidanden och död pga. protagonistens gjorda val, om ett språk som anpassas efter förhållanden som framställs, dock att versspråket kunde ersättas av prosan, är i sina huvuddrag också giltiga för det romantiska dramat. Men dramadiktare av den romantiska skolan ansåg som nämnt att de aristoteliska reglerna kunde, och borde överskridas. De skrev för ett borgerligt samhälle i dess vardande, och olika värdesystem måste få komma till uttryck, dramat tillåtas erhålla en mer polyfon karaktär. Den klassiska tragedins entydiga konflikt och enhetliga fabel är i det romantiska dramat ersatt av komplexa strukturer som försvårar följandet av linjära orsak-verkanbaserade förlopp. Enligt August Wilhelm Schlegel uppfylles det aristoteliska kravet om handlingens enhet i den romantiska tragedin genom närvaron i denna av en idémässig enhet. Uttrycksplanets variation skulle således kompenseras av en på betydelseplanet befintlig övergripande idé.⁹ Måleriet blir också taget i bruk för att åskådliggöra det romantiska dramas mångfald. I en anställd jämförelse mellan detta och den klassiska tragedin blir den sistnämnda av Schlegel liknad vid en renskalad skulpturgrupp där figurerna uttrycker de olika karaktärerna och grupperingen dem emellan själva handlingen, medan det romantiska dramat

⁸ jfr Howarth, W.D. *Sublime and Grotesque*, Harrap 1975, s. 78 ff.

⁹ A.W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur 1809-11*, utg. av Edgar Lohner, W. Kohlhammer Verlag 1962; återgivet efter A. Dvergssdal: *Adam Oehlenschlägers tragediekunst*, Museum Tusculanums Forlag, s. 95.

betraktas som en stor målning där personerna befinner sig i rörelse, och där också omgivningen är avbildad.¹⁰

I det romantiska dramat sätts fokus främst på karaktärerna i motsats till den klassiska teaterns betoning av händelseförloppet. Den aristoteliska grunduppsättningen av tragedins figurer framställer dessa som utrustade med moraliska egenskaper och med viljan inriktad på bestämda mål, men vars uppnående mänskliga eller gudomliga makter ställer hinder i vägen för. Aristoteles' hjälte är en ädel människa, men inte lytefri, och på grund härav störtas han i olycka. Men hjälten framställs idealiserad och universell, mer representerande en typ. Romantikens diktare ville, som Vigny uttrycker det i företalet till *Le More de Venise*, i sin översättning och adaptering till den franska scenen av *Othello*, skapa män, inte som typer, utan som individer. Tidens enhet negligeras för framvisandet av karaktärens djupare och differentierade utveckling. Rummet/scenen växer ut från handlingen och ändras i enlighet med dennas krav.¹¹

Enligt kravet till *decorum*, om avstämning mellan konstverkets olika komponenter, måste också, som redan nämnt, språket svara till hjälten upphöjdhet och handlingens högstämndhet. Det melodramatiska, triviala och överdrivna var i strid med antikens regler. Men skulle den romantiska teatern uppnå kontakt med sin moderna publik, med ett delvis oskolerat borgerskap, måste den sätta sig över dessa regler och använda ett kommunikativt språk med teatraliska effekter, ett uttrycksstarkt scenspråk med djärva similer, retoriska frågor och med en tydlig polarisering av krafter i konflikt som fast inslag. En tillstädesvarande kontrastering av gott och ont främjar en melodramens etiska dimension, postulerar en dold moral i den. Typiskt för melodramen är också att personerna från början direkt och explicit uttalar sig om sin egen och andras moraliska natur, varvid publiken enkelt rättleds om pjäsens struktur. Figurerna är enhetligt karakteriserade utan psykologisk komplexitet, melodramens ritual involverar konfronteringen av klart identifierbara antagonister med utstötningen av den ene av dem. Melodramen har många gemensamma drag med den gotiska romanen, men skiljer sig från denna genom sin optimism. Mot dennas hävdande av de demoniska krafternas övertag i tillvaron, dramatiserar melodramen etiska principer, och konstituerar ofta denna i sin strävan att bevisa existensen av ett etiskt universum en moralitet.¹² Melodramens lektion är enkel: de brottsliga skall straffas, de goda belönas. Förutom denna moraliska syn på världen

¹⁰ Refererat från Per Arne Tjäder: *Fruktan, medkänsla och kritisk distans*, Studentlitteratur 2000, s. 77.

¹¹ Howarth 1975, s. 143 ff.

¹² jfr Brooks 1995, s. 17-20.

propagerar melodramen inte sällan för bestämda politiska system och en strikt social organisation med individen underordnande sig familjen, klassen, nationen, och där det genom brottslingens misslyckande och straff i dramats final varnas för ett överträdande av samhällsreglerna.¹³

*O Fronteiros*¹⁴ universum är indelat i tre yttre plan. Det första presenterar skådespelets kvinnliga huvudperson, D. Isabel, som i protest mot hertigen av Alba och den spanska närvaron i Lissabon lämnat sitt palats och samman med sina små söner och sin tillgivna tjänarinna Leonor installerat sig i en enkel bostad i Alfamakvarteren. Hennes man, den forne fronteiron i Ceuta, är som en av D. Antónios närmaste män, förvisad från Lissabon och uppehåller sig i Alentejo, invecklad i sammanstöt med invaderande spanjorer. På det första planet möter också styckets antagonist, Paulo Afonso, Portugals minister hos hertigen av Alba. Han är D. Isabels försmådde friare och på grund härav hennes dödlige fiende, men låtsas vara hennes vän och beskyddare under mannens frånvaro. Politiskt verkar han inta en dubbelroll som hertigen av Albas förtrogne, samtidigt som han är informant för upprorsmännen i Alentejo. Sin egentliga hållning till D. Isabel visar han, när han föranstaltar att hennes söner tas som gisslan. För att återfå sönerna kräver hertigen av Alba, enligt Paulo Afonso, att hon uppger isolationen och flyttar tillbaka till sitt palats. D. Isabel efterkommer denna förödmjukelse, men Paulo Afonso sätter nu som betingelse för att hon skall få sönerna levande tillbaka att hon först blir hans, och för att ytterligare förödmjuka henne låter han henne av ett medbragt brev förstå att hon blir bedragen av sin egen man. D. Isabel tvivlar efter en första känd vrede mot maken på innehållet i brevet, och uttrycker sin avsky för Paulo Afonso efter att ha blivit klar över hans avsikter. Ställd inför valet att själv bli skändad eller att se sina söner brutalt mördade, väljer hon det första.

Plan två tar in ett värdshus i Alentejo där D. Pedro tagit sitt högkvarter, och dit en spansk anfallsstyrka inväntas. De som först infinner sig visar sig emellertid endast vara två till antalet, en spansk ädling, D. Fernando av Toledo, och hans väpnare. D. Pedro räddar den nyankomne från att dödas av portugisiska soldater och finner i honom en själsfrände. D. Fernando lovar vid sin avfärd D. Pedro att i tillfälle denne skulle dö eller tvingas i exil, samman med Paulo Afonso, med vilken kontakten någon tid varit bruten, att bli D. Isabels beskyddare. Emellertid mottar D. Pedro strax efterpå ett brev från Paulo Afonso som meddelar att D. António har kapitulerat och gått i landsflykt, att D.

¹³ Przybó 1987, 174-194.

¹⁴ Textutgåvan som det i fortsättningen refereras till är: *O Fronteiro d'África ou tres Noites asiáticas*, *Revista de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro 1925, s. 5-60; ortografin har dock moderniserats i min artikel.

Isabel flyttat tillbaka till sitt palats och har en spansk älskare, samtidigt som det varnar D. Pedro för att återvända till Lissabon där spioner är utplacerade för att döda honom. D. Pedro samlar sina soldater och meddelar dem att Portugal har upphört att existera, och att han själv återvänder till Lissabon och en väntande galge.

Det tredje planet visar det inre av kapellet som hör till D. Pedros palats i Lissabon, dit D. Isabel samman med Leonor har förflyttat sig för att återfå söner. Dessa överlämnas till henne, men hon tvingas uppehålla sig här för ett nytt möte vid midnattstid med Paulo Afonso, som har planerat hennes dödande. Hon har emellertid blivit förvarnad av D. Fernando som har anlänt till Lissabon och informerat sig om D. Isabels förmente beskyddare. Den förklädda figur som förs in i kapellet vid midnattstid till D. Isabel, och som hon tror är Paulo Afonso, visar sig vara maken D. Pedro som nu anlänt till Lissabon, och som utanför kapellet stuckit ned Paulo Afonso i tron på att det var hustruns spanske älskare på väg till ett kärleksmöte med henne. Med hjälp av en tillskyndande D. Fernando uppklaras alla missförstånd, och D. Pedro blir klar över Paulo Afonsos bedrägeri och tar tillbaka riktade anklagelser mot hustrun. D. Isabel kan emellertid inte leva med den skam hon påförts, och har efter att söner bragts i säkerhet, tagit en giftdos, och dör under uppklarandescenen. D. Pedro önskar i sin sorg över hustruns död överlämna sig till hertigen av Alba för att bli avrättad, men övertalas av D. Fernando att leva vidare för sina söner.

Min examination av Herculanos *O Fronteiro* gäller främst verket som dramatisk text. Den dramatiska strukturen sedd som en serie *situationsförändringar* blir först undersökt, därefter den *dramatiska dialogen*.

Dramats väsen bygger på motsatsförhållanden och på dynamisering av dessa. När det gäller polariseringar inom och mellan personer, konstrueras dessa på för människan vitala, avgörande plan, och när de kontrasterande krafterna sätts i rörelse, genereras konflikt- och kampsituationer. Tragedins uppbyggnad konstitueras av konfliktens initiering, stegring, klimax och upplösning med den påföljande katastrofen. Sammanställningen, syntesen av handlingsförloppet, *Poetikens mythos*, bygger bl.a. på kausalitet. Genom en upprättad början/ upptakt, en mitt och ett slut uppnås en helhet, och blir kausalitetsprincipen tydlig. Enligt Aristoteles fordras helhet och kausal slutenhet av *mythos*. En transponering av *O Fronteiro* till det aristoteliska paradigmet visar en spjälkning av dess *mythos* i två sekvenser, med två konfliktcentra med varsin hjälte, och där den slutliga uniferingen av *mythos*' bifurkation kontrasteras av de två subjektens olika konfliktlösning.

Ingången till första sekvensen med D. Isabel som hjälten/subjektet, motsvarande första akt, «O desmaio», 'avsvimningen', utgöres av en upptakt

utan någon informativ-referentiell funktion. Läsarens/åskådarens intresse väcks i stället genom stämningen i scenen: Paulo Afonsos hemlighetsfulla upplysning till Leonor om att något extraordinärt kommer att inträffa. Som i den klassiska teatern har huvudpersonerna i *O Fronteiro* sin förtrogne eller förtrogna för att få uttryckt sina innersta tankar och som lyssnare till sina monologer. Den dramatiska konflikten blir nu synlig, när den initiala, isolerade scenen integreras i de följande, och dess innebörd om kommande krav till D. Isabel om eftergifter av olika slag för att återfå sönerna står klar. D. Isabel har endast delvis information om den vidare händelseutvecklingen, varigenom konfliktens styrka gradvis ökas. En första *suspense* i spänningsutvecklingen inträffar inför utlösningen av D. Isabels reaktion på det första lösenkravet för att återfå sönerna: att avfatta ett brev till hertigen av Alba med löfte om tillbakaflyttning till sitt palats. Pga. Paulo Afonsos antydningar för Leonor anas emellertid en stegring i lösenkravet, och bygges inför aktens klimax upp det sista spänningsledet, i vilket nu för D. Isabel totalt oacceptabla valmöjligheter presenteras för ett avgörande, det att välja mellan eget vanärande och söners dödande. Med D. Isabels oförmåga att sortera de motstridande känslorna som därvid uppstår och hennes tillflykt till en egen temporär död, ett avsvimmande, utlöses spänningen.¹⁵ Handlingens vändning med D. Isabels insikt om att hon är ohjälpligt förlorad och katastrofens oundviklighet kommer med igenkännandet av Paulo Afonsos verkliga ansikte.

Dramaingången till den andra handlingssekvensen, lokaliserad till Alentejo och med D. Pedro, «o fronteiro», i huvudrollen, sceniskt motsvarande akt två, «A despedida», 'avskedet', har i olikhet med upptakten för första akt en informativ-referentiell funktion: den redogör för de bakomliggande händelserna och presenterar förutsättningarna för den innevarande situationen. D. António, Portugals självutnämnde kung, har, ansatt av spanjorerna, fått vika på många fronter ute i landet, och portugisernas splittrade hållning till gerillaverksamheten exponeras genom initialscenen med värdshusvärden Paio Rodrigues som ivrig anhängare av D. Antónios linje, och Mendo, D. Pedros trotjänare, som avståndstagare från denna, om än lojal mot sin herre, som stöder D. António. Initialscenen, en slags synekdoke för den kollektiva konflikten, integreras successivt i påföljande scener som exponerar hjältens konflikt, som består i det oförenliga i att vara en reservationslös förkämpe för fosterlandet och samtidigt en ansvarsfull make och far. Den kända förpliktelsen att vara det förstnämnda förhindrar hans önskan om att vara det sistnämnda. En stegring i konflikten

¹⁵ För spänningsbegreppet se t.ex. Elke Platz-Waury: *Drama og Teater*, Ad Notam Gyldendal forlag 1992, s. 95-96.

inträder med rapporteringen om ett väntat större spanskt anfall och ett uteblivande av upplysningar om familjen i Lissabon. Innan krisen når sin kulmen och får sin negativa fortsättning, uppstår dock en situation av förändring som leder till en temporär vändning i händelseförloppet, nämligen när D. Fernando av Toledo anländer. D. Pedro räddar spanjorens liv och vinner en vän och beskyddare av sin familj. Samtidigt tillbakavisar också D. Pedros män anfallet från den anlända anfallsstyrkan. Omslaget med sekvensens dramatiska klimax och den påföljande katastrofen följer strax därpå. Ett överräckt brev till D. Pedro meddelar D. Antónios kapitulation och flykt och D. Isabels otroskap, och förvandlar D. Pedro till en ärelös man.

I akt tre, «A justiça de Deus», sammanförs hjältarna från akt en och två, D. Isabel och D. Pedro. Sammanknytningsleden utgöres av Paulo Afonso och D. Fernando, aktantiellt antagonisten, resp. hjälparen.

Initialscenen med D. Isabel och Leonor anteciperar genom sin upplysning i sidotexten om D. Isabels sorgklädsel och hennes placering intill en sarkofag antagandet om hjältinnans förestående död. Dödstematiken i scenen integreras i de följande scenerna, där Paulo Afonsos projekt att ta D. Isabel av daga avdukas. Men medan spänningen inför maximeringen av dödsskuggan över D. Isabel i detta fall utlöses genom D. Fernandos avslöjande av Paulo Afonsos ränkspel, kvarstår den, när det gäller ett antaget handlande från D. Isabels egen sida. Scenen där D. Pedro, som förklädd har tagit sig till Lissabon och fram till sitt slottskapell står ansikte mot ansikte med D. Isabel, som väntar på en av maken utanför kapellet nedstucken Paulo Afonso, visar en till en början fastlåst situation. Båda makarna är pga. Paulo Afonsos falska uppträdande övertygade om varandras otroskap och skuld. Först med en blödande Paulo Afonso på scenen i stället för en antagen spansk älskare och en tillskyndande D. Fernandos utredande, står sammanhanget klart för D. Pedro, och möjligheten för den innevarande situationens förändring föreligger enligt hans uppfattning. Han aktualiserar denna möjlighet genom att be hustrun om förlåtelse, och emotser en uppkommen situation med ett fortsatt samliv. Men för D. Isabel rymmer inte situationen någon möjlighet för förändring. Det dramatiska klimax inträder med hennes upplysning om att hon tagit gift, och den från aktens första scen initierade och därefter upprätthållna spänningen inför D. Isabels ändalykt utlöses, när hon faller död till golvet. Spänningen aktiveras emellertid återigen genom D. Pedros tillkännagivna beslut att låta sig avrättas av hertigen av Alba. Den totala katastrofen med båda hjältarnas död realiseras emellertid inte i Herculanos drama, då D. Pedro avstår från sitt beslut efter att D. Fernando pekat på hans plikt att leva och vara far för de moderlösa sönerna, och också utlovat honom sin hjälp för en temporär landsflykt.

Det är *dialogen* som avgränsar dramat mot epiken. Drama är handling genom dialogiskt språk,¹⁶ och vilket för att främja en intentionerad handlingsriktning måste vara av en enhetlig och konstruktiv art med djärva liknelser och klara antiteser som bygger upp motsättningsstrukturer. Retoriska frågor och parafraseringar understryker aktörernas svårighet att språkligt finna utlopp för innestängda känslor och moraliska dilemman, ökar *pathos'* styrka. Genom dramats repliker ges upplysning om omgivningen, personernas karaktär och handlingar, genom olika dramatiska effekter såsom positurer och stilistiska moduleringar framhävs konflikter och avtecknas dess konsekvenser. Den dramatiska diskursen är bunden till en talare och en lyssnare som växlar i sin funktion, och till ett här och ett nu. Interlokutörerna refererar deiktiskt till sig själva och andra, och de gjorda yttringarna leder till situationsförändringar.

Inledningsscenen i *O Fronteiro* mellan Paulo Afonso och Leonor gör bruk av deixismarkörer som *ela, me, te, aqui*, etc., och tillåter den dramatiska kontexten att bli refererad till som en aktuell och levande värld. Scenen konstituerar en situation av förberedelse för handling, men dennas tema hålles tills vidare hemligt av den dominante talaren, Paulo Afonso. Dennes medvetande är inställt på att förgöra D. Isabel, men detta långsiktiga situationsmål skall uppnås via kortsiktiga situationsmål, där D. Isabel som dialogpartner reagerar på hans här och nu. Det långsiktiga mål som står för D. Isabels inre, liksom för mannen D. Pedro, berör Portugals självständighet, men genom Paulo Afonsos aktioner mot henne blir detta blockerat av ett kortsiktigt situationsmål: att få tillbaka söner. Det långsiktiga situationsmålet för Leonors medvetande, den tredje figuren i den första akten, är att döva samvetskvalen för ett begånget brott som tydligen endast Paulo Afonso har vetskap om, men den valda strategin för att lugna samvetet, nämligen att på bästa sätt ivarata D. Isabels intressen, strider mot Paulo Afonsos intentioner mot denna. I kommunikationen med D. Isabel kan som följd av beroendet av Paulo Afonso därför Leonors talreaktion inte bli i överensstämmelse med handlingsviljan.

För att orientera läsaren/åskådaren om förhistorien eller om vad som skall ske, eller för att visa hur figurerna tänker, kan den innevarande kommunikationsverksamheten temporärt bli ersatt av erinran, bedömning eller framtids-glimt, dvs. dialogen bli ersatt av monologisk reflexion av någon av figurerna. Att dramatiska figurer tänker högt i större utsträckning än andra figurer kan anses ingå i den dramatiska konventionen. Monologen kan ha många funktioner. Den kan bilda övergång mellan olika scener, den kan låta figurer analysera sin egen situation och sitt förhållande till andra i moraliska och sociala

¹⁶ Elke Platz-Waury 1992, s. 106 ff.

hänseenden.¹⁷ Men förutom att vara informerande och kommenterande kan monologen också vara aktionell, situationsförändrande, i och med att flera alternativ genomgås och blir till en beslutning.

D. Isabels monolog¹⁸ i första akt redogör för den politik som förklarar hennes situation och mannens uppehåll i Alentejo, och med utgångspunkt i D. Antónios motgångar tecknar hon en pessimistisk framtidsbild för landet, för sig och familjen. Som dennas enda pålitliga stöd framstår Paulo Afonso, och som i sin egenskap av avvisad tillbedjare framställs som beundransvärd i sin vänskap för henne.

Om dennes egentliga hållning visavi D. Isabel informerar däremot hans monolog i samma akt med Leonor som åhörare, och vilken konstituerar en dialogiserad monolog med det monologiserande subjektet löst upp i två, med en talare och en tilltalad. Paulo Afonso riktar sig här mot D. Isabel med anklagelser för att hon tillbakavisat hans kärlek och annonserar sin hämnd mot henne. Han föreställer sig hennes reaktion och redovisar den: «terás que chorar».¹⁹ En ytterligare uppsplätning av den monologiserandes identitet sker, när Paulo Afonso längre ut i monologen apostroferar sig själv. Paulo Afonsos monolog är i hög grad melodramens monolog med utgjutelser av självets känslor.

Leonors monolog²⁰ som kronologiskt kommer efter Paulo Afonsos med hans röjande för henne om sina anslag mot D. Isabel, redovisar för läsaren/åhöraren Leonors olösliga konflikt, och tillåter denne att delta i hennes tankeprocess. Leonor önskar bistå D. Isabel, men avslöjandet för denna av Paulo Afonsos planer skulle innebära hennes egen undergång. Självbevarelsedriften är starkast, men det våld hon måste göra på sig själv för att legitimera sitt avgörande, redovisas i identitetens upplösning, i ett mot varandra kämpande *tu* och *eu*, som hotar att sätta henne ur spel. Leonors monolog, liksom D. Pedros, som skall omnämnas senare, har mera drag av den klassiska teaterns monolog med karaktärens inre genomgång av omöjliga val, men som måste företas.

I det följande skall det dialogiska språket i sin struktur av en serie verbala handlingar som var för sig endast åstadkommer momentana förändringar, men som sammantagna i läsarens/åhörarens medvetande associeras med ett fullständigt handlingsförlopp, studeras i exempel från de tre akterna.

För förmedlandet av första aktens handlingsförlopp, sönerns bortförande och hotande till livet samt D. Isabels skändande av Paulo Afonso, varom med endast

¹⁷ jfr t.ex. Dvergsdal 1997, s. 112.

¹⁸ *O Fronteiro*, s. 9.

¹⁹ *Op. cit.*, s. 11.

²⁰ *Op. cit.*, s. 15.

ringa bruk av didaskalia informeras genom den dialogiska diskursen, ser struktureringen ut på följande sätt.

Utgångssituationen utgöres, som redan nämnt, av en dialog mellan Paulo Afonso, antagonisten, och Leonor, hans motvillige hjälpare. Samtalsämnet är D. Isabel. Paulo Afonso har sina planer för henne klara, men röjer dem icke. Leonors utfrågningar avvisas, men för sig själv kastar hon fram att vad som skall ske kan ha att göra med D. Isabels trotsande av hertigen av Alba, och Leonors överläggningar bygger bro till situationen där en magistratsperson dyker upp med begäran om husrannsakan under förevänding om D. Isabels besittning av komprometterande papper. Medan tjänstemannens kommunikation är handlingsorienterad, följer D. Isabels repliker upp följderna av det framställda kravet, spott och spe för hennes namn, familj och land, dock utan att reaktionen på kravet får hindra handlingsförloppets framåtskridande: «cumpri o vosso dever»²¹, är hennes slutreplik till inträngaren. Ledet till nästa situation där D. Isabel och Paulo Afonso är samtalspartnerna utgöres av den tidigare nämnda monologen i vilken D. Isabel resumerar Paulo Afonsos trofasthet mot henne trots hennes avslag på hans en gång gjorda frieri till henne. Den följande dialogen mellan de två har som funktion att vara situationsförberedande för vidareutvecklingen av den aktion mot D. Isabel som Paulo Afonso har påbörjat. Han för in sönerna som samtalsämne. Syftet är att meddela dessas bortförande och att till modern få framfört den för henne förödmjukande betingelsen för att återfå dem: att skriva ett brev till hertigen av Alba. Den avsedda reaktionen från dialogpartnern med samtycke och utförande av handlingen redovisas med D. Isabels replik: «eu cederei... por salvar meus filhos»²². D. Isabels dialogorientering som hittills varit styrd utifrån makrokontextens synvinkel med fokus på Portugals öde, ättens rykte, etc., koordineras nu med handlingsutvecklingen i fabelns universum, och det är hon som tar samtalsinitiativet vid Paulo Afonsos återkomst: «Meus filhos!... Onde estão eles»?²³ Paulo Afonso lämnar samtalstemat oavslutat, och får D. Isabel att temporärt glömma detta för ett nytt temas initiering: D. Pedros otrohet mot henne och hans egen, aldrig slocknade passion för henne. Paulo Afonsos intenderade reaktion från D. Isabel, hennes avkall på maken och besvarande av hans egen kärlek, uppfylles inte. Orienteringen av D. Isabels dialog visar en inre vacklan: den inriktar sig först på det aktuella tillståndet med reagerad vrede mot maken, konstaterad egen social död och förtvivlan över sönerns situation,

²¹ *Op.cit.*, s. 8.

²² *Op.cit.*, s. 11.

²³ *Op.cit.*, s. 16.

fjärmar sig därefter från nuet i hågkomsten av Paulo Afonso som hennes förste tillbedjare för att därefter återvända till den innevarande situationen med redovisad stigande förvåning, misstro och olustkänsla inför dialogpartnern: «Enloquestes, Paulo Afonso? Que dizeis?!»²⁴ Ett icke-vetande om motpartens handlingsavsikt förbyts i ett inseende härom, och den finala reaktionen indikerar för D. Isabels dialog en opposition mot Paulo Afonso: «Afasta-te homem, vil e refalsado!»²⁵ Dennes nu handlingsorienterade kommunikation, med dragande av kniv, misstolkas av D. Isabel med utebliven koordination från hennes sida av dialogplan och handlingsplan. Paulo Afonsos tvetydiga reaktion på D. Isabels antagande att han skall döda henne, avföder en dialog med karaktär av stikomyt: raska replikväxlingar av kort längd, utkristalliserar polariteten och spänningen mellan de dialogiserande och innebörden av Paulo Afonsos krav, D. Isabels övergivande av sig till honom eller sönerns ihjälstickande. Medan D. Isabels reaktion är på det icke-verbala planet med hennes avsvimning, är Paulo Afonsos slutreplik i första akt desto mer handlingsorienterad: «Amor, odio, vingança, sereis enfim satisfeitos!...»²⁶

Medan akt en har persondramats *jag-du*-spänning, främst mellan D. Isabel och Paulo Afonso, men också mellan denne och Leonor, har flera scener av akt två drag av vad som kallas situationsdrama, och som karakteriseras av att de talandes relation till varandra är betingad av den yttre situationen, och att de berörs på olika sätt av denna. De i det situationsbundna dramat dialogiserande har som sin egentlige samtalspartner den egna konkreta situationen. Så är upphovet till dialogen mellan värdshusvärden Paio Rodrigues och D. Pedros tjänare Mendo skärmytslingarna i Alentejo, och D. Antónios sviktande krigslycka får deras repliker mer att konstituera värderingar och frågor om den egna situationen än att utgöra budskap om handling. Den yngre Paio Rodrigues ser möjligheten för en existens baserad på jakt efter en anad D. António-kollaps, medan den äldre Mendo förlorar sig i erinringar om bättre dagar då hans herre var fronteiro i Ceuta. Repliker av denna typ, som ofta är av ett större omfång, kan också realiseras som monologer. Exempel på sådant utgör D. Pedros reflexioner i akt två, dramats mest uppskattade parti enligt de samtida kritikerna.²⁷ Denna typ monolog förbinder persondramat och situationsdramat. *Jag-du*-spänningen i den första, uppnådd genom den monologiserandes försök att uttrycka jaget både som subjekt och objekt, blir i den sistnämnda primärt uttryckt som en kamp mot situationen. D. Pedro måste kämpa mot den

²⁴ *Op.cit.*, s. 20.

²⁵ *ibid.*

²⁶ *Op.cit.*, s. 22.

²⁷ Silva 1914, s. 479.

innevarande situationen – det spanska övertagandet av Portugal - så länge hans kung, D. António, fortsätter kampen. Men han känner intuitivt att inget hopp finns för att den skall lyckas: «Esperanças... e que não tenho aqui dentro nenhuma! nenhuma...»²⁸. Den egna situationen reflekteras mot den yttre. Denna kommer att beröva honom hans namn, gods och fädernesland. Samtidigt måste han tillpassa sig denna situation i sin egenskap av make och far, förpliktelser som egentligen hindrar honom från att dö samman med sitt fosterland: «Fatal hora essa em que fui marido... mais fatal a em que fui pai...»²⁹

När det gäller den dramatiska dialogen för tredje akt, vill jag gå in på dialogen mellan Paulo Afonso och Leonor där hon försöker förmå honom att avstå från sitt projekt mot D. Isabel, vidare på dialogen i uppredningsscenen mellan denna och D. Pedro, samt slutligen på finaldialogen i vilken dramats viktiga figurer föreskriftsmässigt deltar.

En replik från D. Isabel i det hon avlägsnar sig får en, med Jacobsonsk terminologi, fatisk funktion, då den för till kontakten/dialogen mellan Paulo Afonso och Leonor. Det är också D. Isabel som är referens och tema för dialogen. Polariseringen när det gäller de tvås förhållande till denna för till en emotiv och spänningsstigande dialog, men utan spänningens utlösning. Leonor är initiativtagare i dialogen och har en avsikt med denna: att få motparten att avstå från en planlagd handling. Hon förmedlar i de första replikerna sin personliga mening och vädjar till Paulo Afonsos medkänsla. När denne inte reagerar på intenderat sätt, ändrar Leonor sin dialog i argumentativ riktning. Hon pekar på en möjlig reaktion från hertigen av Albas sida och på D. Pedros sannsynliga hämnd. Paulo Afonso accepterar hela tiden Leonors dialogutveckling, men responderar samtidigt på ett sätt som inte leder till någon positiv reaktion på hennes kampdialog: Paulo Afonsos beslut att döda D. Isabel står fast, och Leonors situation som skuldmedveten medbrottssling upprätthålles.

Utgångspunkt för dialogen mellan dramats hjälte och hjältinna skapas när den förklädde figuren som Leonor för in i kapellet visar sig vara D. Pedro. Tema är D. Isabels äktenskapsbrott, men i och med att deras referenser är olika, talar de förbi varandra, och deras repliker blir delvis två monologkedjor. Medan D. Isabels yttringar i sitt försvar speglas av hennes – med hänsyn till sönerna – omöjliga situation i förhållandet till Paulo Afonso, är D. Pedros yttringar reaktioner på ett förmodat förhållande mellan hustrun och en spansk ädling. En egentlig dialog initieras med D. Isabels införande av ett nytt samtalsämne: D. Pedros otrohet mot henne, men som avvisas av denne som «miserável

²⁸ *O Fronteiro*, s. 29.

²⁹ *ibid.*

subterfúgio»³⁰. Sidotext som upplyser om att D. Isabel övrräcker ett brev till D. Pedro som handlar om en viss Beatriz och inträdet på scenen av en blödande Paulo Afonso i stället för en spansk ädling, förklarar dialogens typändring: övergången från ett inbördes anklagande till en ömsesidigt emotionell replikväxling.

Dialogen i slutscenen med deltagande av de fem viktigaste figurerna, karakteriseras av hög koncentration av betydelsebärande element. Performativa repliker, utrop, frågor, befallningar, hotelser, böner, övertalningar avlöser varandra, det är fråga om en dialog med dominant appellativ funktion för att markera en dramatisk höjdpunkt. Dialogen är också starkt figurperspektivistisk, dvs. figurernas repliker är i överensstämmelse med deras karaktär och åskådning. Huvudstrukturen i dialogen konstitueras av D. Isabels starkt handlingsrelaterade slutreplik och replikväxlingen i de två parkonstellationer som uppstår därefter. D. Isabels: «Estou... envenenada!»³¹ och fallande död ned, utlöser hos D. Pedro och Paulo Afonso repliker som är handlingsrelaterade och som semantiseras som 'död': «Não há quem me livre da vida?» är D. Pedros replik, «eu morro.... e pouco me importa! .. porque também ela morre!»³² Paulo Afonsos. Kommunikationen med deras respektive dialogpartner och förtrogna, D. Fernando och Leonor, sker på olika sätt. Paulo Afonso befäller och hotar att dra med sig Leonor i sitt fall, D. Pedro bönfäller D. Fernando om hjälp att befria sig från livet. Men medan kommunikationen i det första fallet brytes, initierar dialogpartnern i det andra fallet ett nytt tema, som accepteras: de moderlösa sönerns behov av en far, och den intenderade aktionen krönes med en positiv reaktion, D. Pedros: «eu viverei!»³³. För Paulo Afonso synes kontakt med det underjordiska ha etablerats, och hans slutreplik är också handlingsorienterad: «Que vozes são estas, que soam? É o chamar dos demónios!... lá vou...»³⁴.

En tidstypiskt liberal och samtidigt av en portugisisk nationell identitet starkt upptagen Herculano förenar i *O Fronteiro d'África* en klassisk konstuppfattning med en modern verklighetsinriktning. När det gäller universum nummer ett, D. Isabels, fasthålls vid det antika dramats uppbyggnad. En koncentrerad handling framhäver konflikten, en inre nödvändighet driver karaktären fram till den slutliga katastrofen. I D. Isabels fall blir också konflikten mellan nödvändighet och frihet tydligt gestaltad. Hon böjer sig under nödvändigheten att låta sig skändas för att rädda livet på sina söner, men hennes moraliska

³⁰ *Op.cit.*, s. 57.

³¹ *Op.cit.*, s. 59.

³² *ibid.*

³³ *Op.cit.*, s. 60.

³⁴ *ibid.*

skuldlöshet ger henne frihet att i nästa val, mellan att leva ärelös eller att dö, att välja det sista. Såsom i det klassiska dramat är tiden när det gäller D. Isabels konflikts uppkomst och lösning kort, och dess rumsbehov begränsat.

O Fronteiro förvanskar inte de historiska händelserna, och konstituerar således vad Brooks, utifrån Stendhals debattskrift *Racine et Shakespeare* från 1823, kallar en «ennobled» melodram,³⁵ men samtidigt uppvisar Herculanos pjäs det romantiska dramatets vanliga karakteristika med en tillsiktad utebliven fast komposition, komplexa strukturer och många röster, och i vilket element av olika slag, också komiska, tillåts störa tragedin. I D. Pedros universum, *O Fronteiros* universum nummer två, utvecklas konflikten kring moraliska och politiska principer. Tiden konstitueras här av mentala tidsbegrepp, Portugals och de små sönerns framtid, som överskrider den målbara tiden i dramat, liksom scenens instängda rum vidgas till ett större rum, till en hel nation. När det gäller konfliktens lösande i detta universum, får hjältens beslut motstånd från motspelarens sida. I en dialektisk utveckling med spel och motspel framställs hur plikten D. Pedro känner att dö samman med fäderneslandet och D. Isabel får vika för D. Fernandos övertygande av honom om hans privatmoraliska ansvar att ta hand om sina moderlösa söner. Leonor i kommunikerandet av sina undertryckta skuldkänslor konstituerar en gränsfigur på skiljelinjen mellan D. Isabels moraliska universum och Paulo Afonsos korrupta, och influeras av drag från båda universum som möjliggör hennes överlevnad. D. Fernando måste också i viss grad sägas töja den moraliska gränsen, då han som tillhörig och nära knuten till invasionsmakten lägger förhållandena till rätta för D. Pedros flykt från landet. Medan D. Isabels och Paulo Afonsos världar styrs av en idé, är monologiska till sin art, kommer i de andra figurernas världar en pluralitet av idéer till synes. Denna flerskiktadhet, detta dialogiserande inom den enskilda människan och människor emellan om åvilande förpliktelser, om hänsyn att ta, är det som förlänar *O Fronteiro* den nämnda verklighetsanstrykningen och tidlösheten. Herculanos drama överskrider, när det gäller den psykologiska skiktningen av dess *dramatis personae* melodramens av Howarth påpekade vanligen svart-vita personteckning³⁶.

O Fronteiro kan tolkas som repliker och reflexioner inne i en historisk kontext, vilka i sitt icke-harmoniserande uttryck, i sitt beaktande av olika värdesystem, i sin modernitet, kan förbindas med den samtid de ingick i. Också det romantiska dramatets integrering av det komiska elementet, som ett till alla tider naturligt inslag i tillvaron, och som bryter upp fastlagda strukturer, är

³⁵ Brooks 1995, s. 91.

³⁶ Howarth 1975, s. 123.

iakttagbart i *O Fronteiro* i ett dämpande av finalens högstämndhet genom Paulo Afonsos gester och ohögtidliga anspelningar på kontakt med suspekta väsen.

Varför skrev inte Herculano flera dramer, när hans pjäs togs så väl emot? Svaren kan vara många. Han engagerade sig vid denna tid, slutet av 1830-talet, starkt i politiken, han var upptagen av annan författarverksamhet och av sin tjänst som kunglig bibliotekarie. Enligt egen utsago skulle också den dramatiska dialogen ha bjudit på allt för stora utfordringar för honom. En bidragande orsak till att Herculano inte skrev flera dramer var antagligen också att han inte ville ta upp konkurrensen med en på fältet suverän Garrett.

BIBLIOGRAFI

- Bennet, B. 1980: *Modern drama and German classicism. Renaissance from Lessing to Brecht*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Brooks, P. (1976)1995: *The Melodramatic Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.
- Dvergsdal, A. 1997: *Adam Oehlenschlägers tragediekunst*. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Elam, K. 1980: *The semiotics of theatre and drama*. London and New York: Methuen.
- Howarth, W.D. 1975: *Sublime and Grotesque*. London: Harrap.
- Phister, M. 1977: *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Picchio, L. Stegagno 1969: *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora.
- Picchio, L. Stegagno 1982: *La Méthode Philologique II. La Prose et le Théâtre*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian Centro Cultural Português.
- Platz-Waury, E. 1992: *Drama og Teater. En inføring*. Oversatt og bearbeidet av Odd Inge Langholm. Oslo: Ad Notam Gyldendal forlag.
- Przybó, J. 1987: *L'entreprise mélodramatique*. Paris: José Corti.
- Silva, I. F. da 1914: *Dicionário Bibliográfico Português*. Bd XXI (Estudo crítico acerca da obra monumental de Alexandre Herculano por J.J. Gomes de Brito). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Styan, J. L. 1960: *The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Szondi, P. 1956: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Tjäder, P.A. 2000: *Fruktan, medkänsla och kritisk distans*. Lund: Studentlitteratur.
- Ubersfeld, A. 1968: Structure du théâtre d'Alexandre Dumas père. *Linguistique et Littérature* (numéro spécial: *La nouvelle Critique*).
- Ubersfeld, A. 1974: *Le roi et le bouffon Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. Paris: José Corti.

KILLER ELLER SICARIO – BRUK AV ENGELSKE LÅNEORD I ITALIENSK DAGSPRESSE

Kirsti Helene Messel

Killer eller *sicario*, *show* eller *spettacolo*? I denne artikkel skal vi se på engelske ord i italienske dagsaviser. Den italienske språkbrukeren står en rekke ganger overfor valget mellom italienske og engelske ord, og enkelte lingvister peker på nasjonalspråkets tap overfor et *itangliano* og bekymrer seg over et internasjonalt engelsk som truer morsmålet (jf. Pulcini 1995: 268). Denne kritikken har imidlertid vært relativt lavmælt i Italia, i motsetning til for eksempel i Frankrike. Italienske forskere synes å ha et pragmatisk syn på fremmedspråklig påvirkning som noe naturlig som regulerer seg selv (jf. De Mauro 1998, Rando 1973). I Italia var fransk helt opp til 90-tallet første fremmedspråk i skolen, og selv om dette nå endrer seg, er det bare rundt 50% av befolkningen som har kjennskap til engelsk språk (jf. ISTAT 1995). Dette kan bety at engelsk språk har en spesiell prestisje i Italia i forhold til for eksempel i Norge, hvor engelskkunnskaper er utbredt i befolkningen.

De engelske lånene som brukes ofte, som er listet i ordbøker og er av eldre dato, vil kunne oppfattes som en naturlig del av det nasjonale språket, og de kan oppfattes som *integrerte*, i motsetning til nyere og mer spesialiserte låneord

Vi har undersøkt noen aspekter ved engelske låneord som er registrert i fire ulike italienske dagsaviser i løpet av to uker i 1999. Avisene som er undersøkt, er *Corriere della Sera*, *La Repubblica*, *La Gazzetta dello Sport* og *Il Tirreno*. De tre første er riksaviser, og den sistnevnte er en regionalavis, først og fremst for provinsen Livorno. Avisene er ulike når det gjelder geografisk tilhørighet og innhold. Bruken av anglismer kan derfor variere mellom de nasjonale avisene (*Corriere della Sera*, *La Repubblica*), den regionale avisen (*Il Tirreno*) og sportsavisen (*La Gazzetta dello Sport*).

De undersøkte lånene er *ikke adapterte*. Med ikke adapterte lån mener vi engelske ord hvor morfologien ikke er endret i forhold til originalmodellen, og som altså brukes med uendret morfologi i italiensk. For eksempel vil et ord som *gol* (adaptering av *goal*) ikke være registrert. Registreringene er delt inn i *integrerte* og *ikke integrerte* etter frekvens i korpuset og ordenes registrering i nasjonale ordbøker. Integrerte lån defineres som ord registrert i de italienske ordbøkene lo Zingarelli og *Devoto-Oli* med en frekvens høyere en én i korpuset. De ikke integrerte lånene forekommer bare en gang og er bare listet i én av ordbøkene eller forekommer ikke i noen av dem. Vi vil vi se på en eventuell

sammenheng mellom integrasjon og morfologi samt integrasjon og kommunikative funksjoner.¹ På bakgrunn av tidligere studier når det gjelder svensk (jf. Chrystal 1988) og norsk (jf. Kristensen 1993) kunne man forvente en viss ulikhet i bruken av integrerte og ikke integrerte anglismer. Det har blitt påvist fremmede bøyningsmønstre i de ikke integrerte lånene, og denne gruppen vil ofte bli brukt med en annen funksjon enn integrerte lån. Integrasjonen kan gi en pekepinn på det man kan kalle den *sosiale integreringen* i språket, dvs. at språkbrukeren etter en tid ser på fremmedordet som en naturlig del av italiensk og ikke oppfatter det som fremmed.

Leksikalske lån har ulik status og varierer fra såkalte «casuals», sitatsord som bare refereres fra et annen språk (jf. Scotti Morgana 1981: 40), til ulike grader av integrering. På denne skalaen finner vi direkte og indirekte lån, oversettelseslån og «codeswitching», dvs. hele fraser av engelsk som puttes inn i en italiensk sammenheng (eks 1-2):

- (1) *Yankee go home* (R/27/04/15).
- (2) *Anche la storia della Torino one company town: un mondo sotto l'egida della casa regnante*
'Også historien om Torino one company town: en verden under hegemoniet til den herskende familien' (R/27/04/50)

Vi har registrert alle engelske lån som brukes med den engelske skrivemåten f.eks. *jet, leader, bomber, top model* etc.² Ordene har beholdt den engelske morfologiske formen og reproduseres i italiensk helt likt den angloamerikanske modellen. Noen lingvister har hevdet at bare disse ordene er *ekte* lån, siden italienske former er å regne som italienske, som for eksempel *dollari* av *dollar* eller avledninger som *sportive* av *sport* (jf. Gusmani 1986: 10). Avgrensingen til originale engelske former fører til en total mangel på verb av typen *dribblare, bloccare, snobbare* etc. Videre er egennavn og forkortelser holdt utenfor, med unntak av de ordene som er blitt leksikalisert eller brukes adjektivisk på italiensk. Pseudoanglismer er tatt med, siden de ofte oppfattets som engelske og kan være viktige i analysen av de kommunikative funksjonene. Pseudoanglismer er den gruppen av ord som formelt ser ut som anglismer, men som er oppstått uavhengig av et engelsk ord, eller det er ord som brukes med en annen betydning enn på originalspråket, f.eks. *autostop, footing* og *spot*,

¹ Artikkelen bygger på min hovedoppgave i italiensk: Messel, K.H. 2001: *Gli anglicismi non adattati nei giornali italiani – aspetti di morfologia, quantità e funzioni comunicative in quattro quotidiani italiani*. Oslo.

² Også sammensatte former der en eller begge delene (e+e, i+e, e+i) var et engelsk lån, ble registrert.

som har sitt opphav i engelske leksemer. På italiensk betyr disse ordene omtrent det samme som *hiking*, *jogging* og *commercial break* på engelsk.

I arbeidet med å avgrense og definere lån ble *Oxford English Dictionary* brukt sammen med de to italienske ordbøkene *Zingarelli* og *Devoto-Oli* (jf. Messel 2001: 29-33). Problemene i avgrensningen dreide seg bl.a. om ord av gresk og latinsk opprinnelse, egnenavn og ord som er lånt via fransk. De registrerte ordene ble sortert etter frekvens i korpuset og en eventuell registrering i de italienske ordbøkene. Siden vi bare ser på ikke adapterte former og opererer med et begrenset korpus, er ikke målet å gi noe komplett bilde av engelsk innflytelse i italiensk, men å påpeke enkelte trekk ved de registrerte leksemene.

KVANTITET OG FREKVENNS

10355 registreringer ble gjort i de 36 undersøkte avisene i løpet av to perioder i 1999. Vi snakker om registreringer, eller belegg, ikke om ulike typer. Beleggene utgjorde 1030 typer. Forholdet dem imellom er derfor ca. 1:10. Tallene er i nærheten av dem Chrystal (1988) fant for svensk. Belegg og typer tilhører ulike abstraksjonsnivå. I en tekst kan hvert ord defineres som et belegg; 100 ord er 100 belegg. Teller vi typene i en tekst er denne 1 til 1 relasjonen ikke tilstede fordi:

- a) En type kan brukes mange ganger selv i en kort tekst.
- b) Det vil være en viss usikkerhet omkring økningen av typene i relasjon til tekstens lengde.

Punktene ovenfor henger sammen, siden svaret på det siste kommer an på det første. Hvis de tilføyde beleggene representerer nye typer, vil kvantiteten øke, men hvis den nye teksten som analyseres bare inneholder typer som allerede er registrert, vil frekvensen forbli den samme.

Den høye frekvensen av enkelte ord skyldes antagelig spesielle hendelser i tidsrommet registreringen fant sted. *Playoff*, *derby* og *golf* gjenspeiler f.eks. avslutningen på ballspillsesongen i Italia, samt en stor internasjonal golf-turnering. *Raid* forekommer også svært ofte og kan forklares med NATOs luftangrep på Kosovo i det aktuelle tidsrommet. Metoden til Kobbestad (1999: 17) ble brukt til å regne ut totalt antall ord i de ulike avisene, slik at prosenten engelske ord kunne fastsettes og resultatene i vår undersøkelse kunne sammenliknes med andre kvantitative analyser.

Anglisismene utgjorde 0,53 % av den totale teksten som ble analysert, og tallet skiller seg ikke ut som verken høyt eller lavt i forhold til andre

undersøkelser i italiensk (Petralli 1996, De Mauro 1993, Rando 1973). Korpus og antall belegg må regnes som store nok til å kunne indikere visse tendenser i bruken av ikke adapterte anglismer, hvis man sammenlikner med andre undersøkelser (jf. Rando 1973, Chrystal 1988). Det er likevel vanskelig å sammenlikne slike estimeringer, siden korpusene og de undersøkte lånenes natur er svært forskjellige og dette kan gi seg utslag i antall registrerte belegg. Rando og De Mauro har for eksempel registrert engelsk i prosatekster, og De Mauro konsentrerer seg bare om avistekster om sport og politikk.

Når det gjelder liknende undersøkelser i andre språk, sammenliknet vi resultatene med svensk (Chrystal 1988) og norsk (Kobbestad 1999). Chrystal finner bare 0,25% anglismer i sin undersøkelse av et utvalg svenske dagsaviser, mens Kobbestad registrerer hele 1,9 % anglismer på sportssidene i Dagbladet og Aftenposten. Kanskje kan ulikhetene forklares med at svenske journalister er mer forsiktige i sin bruk av angloamerikansk, mens de norske kollegene er svært liberale, men med korpusene som ligger til grunn for registreringene og de typer av anglismer som undersøkes, er disse faktorene trolig med på å bestemme deler av resultatene. Chrystal innfører for eksempel en tidsbegrensning på ordene hun registrerer,³ mens Kobbestads korpus bare består av sportssider. En komparativ analyse blir dermed svært vanskelig.

Mer interessant er sammenlikningen mellom de kvantitative resultatene i avisene i vår undersøkelse. Sport har for eksempel vært et semantisk område hvor anglisismene forekommer ofte, og sportsavisen *La Gazzetta dello Sport* kunne antas å ha en større del anglismer enn de andre avisene. Man kunne også vente seg en ulikhet mellom den regionale og de nasjonale avisene. Studier har vist at tekst som refererer til nasjonale og lokale hendelser, har færre angloamerikanismer enn tekster med fremmed referent og et «internasjonalt» språk (jf. Graedler 1995: 224).

La Repubblica, dagsavisen med flest anglismer, hadde 26% flere angloamerikanske ord enn *Il Tirreno*. Innholdet i sistnevnte avis kan være mindre «internasjonalt» og det tekniske og naturvitenskaplige språket mindre utbredt (jf. Chrystal 1988: 149). Påstanden om at anglisismene florerer i sportssektoren ble imidlertid ikke bekreftet av vår undersøkelse, siden *La Gazzetta dello Sport* ikke utmerker seg ved spesielt mange anglismer. Muligens har sportsspråket opplevd en gradvis endring mot et mer italiensk vokabular eller flere adapteringer og oversettelseslån, siden det er snakk om frekvente og populære ord. *Trainer* ble for eksempel raskt byttet ut med *allenatore* og *gol* ble standard skrivemåte for *goal* (Rando 1972: 76).

³ Kun ord tatt inn i svenske ordbøker etter 2. verdenskrig er registrert.

Avis	Tekst (cm)	Totalt ord (anglismer)	% anglismer
La Repubblica	28 808	504 140 (2 968)	0,59
Corriere della Sera	32 671,5	467 202 (2 397)	0,51
Il Tirreno	27 868	460 658 (2 161)	0,47
La Gazzetta dello Sport	26 822,5	515 797 (2 829)	0,55
Total	116 170	1 947 797 (10 355)	

Tab. 1. Komparativ analyse av antall anglismer i de ulike avisene

Vi sammenliknet med undersøkelsene til De Mauro (1963) og Rando (1973) for å kunne finne ut om anglisismene er vedvarende eller om de er kortlivede moteord som dukker opp i forbindelse med ulike fenomen, for deretter å gå av moten og forsvinne ut av språket igjen (jf. Graedler 1997: 3). Teknisk utvikling og endrede aktuelle temaer kan rette journalistenes oppmerksomhet mot nye områder og ord (jf. Chrystal 1988: 147).

Tabell 2. viser at de 15 mest brukte anglisismene utgjør 31,3% av alle beleggene. Samme tendens påviser Chrystal (1988) i sin undersøkelse av svensk, der de 15 mest brukte ordene utgjorde 36% av alle registreringene. 453 av ordene i korpuset er registrert bare en gang, dvs. 4,4% av det totale antallet. Skribentene benytter seg dermed av en liten gruppe ord som forekommer med høy frekvens mens såkalte «casuals» bare utgjør en liten del av samtlige belegg. Variasjonene i forhold til Chrystal er større når det gjelder hvilke ord som har høyest frekvens. Hun opererer imidlertid med to frekvenslister på bakgrunn av lånenes natur, men i begge tilfeller sammenfaller ikke resultatene med våre. Hun registrerer ord som *stereo* og *video*, som her er utelatt,⁴ og hennes tidsbegrensing i registreringen gjør at for eksempel *film* og *sport* ikke registreres.

Anglisisme	Frekvens
film*** ⁵	582
leader	512
sport**	246

⁴ Regnes som gresk/latinsk språkgods.

⁵ * viser at ordet er registrert i De Mauros (1963) frekvensliste og ** viser at ordet stod på Randos (1972) liste. *** viser at ordet finnes både hos De Mauro og Rando.

premier	240
club	236
record*	197
Internet	182
playoff	163
set	160
manager	128
basket	122
computer	118
golf	114
test*	108
derby	104
TOTALT	3241

Tab. 2. Frekvenstabell (de 15 mest frekvente ord)

Ett fellestrekk ved de mest frekvente anglisismene i undersøkelsen er at de har vært lån i italiensk over lang tid. Åtte av femten har vært registrert siden før 1900 i følge dateringen i *Zingarelli* (1999), og bare tre er registrert etter 1960. Ord med høy frekvens kan dermed sies å bli *permanente* i italiensk. I undersøkelsene til De Mauro/Rando fra 60- og 70-årene var de mest frekvente engelske ordene *bar*, *tram* og *film*. Fra deres lister finner vi igjen *film* og *sport* i vår frekvensliste, mens *bar*, som var det mest brukte ordet hos Rando, bare er registrert syv ganger i vår undersøkelse. Når det gjelder *tram* finner vi det 10 ganger i hele vårt materiale. Endringene kan delvis skyldes ordenes *nyhetsverdi* og aktualitet, men også ulikheter i korpus. Rando og De Mauro registrerer blant annet fra prosatekster. En sterk påvirkning fra angloamerikansk i det politiske språket synes klar og ord som *premier (ship)*, *leader(ship)*, *authority* og *summit* forekommer alle med høy frekvens. *Internet* og *computer* er eksempler på anglisismer med høy frekvens av nyere dato. I følge *Zingarelli* ble *Internet*, eller *internet* som det ofte skrives, introdusert i italiensk så sent som i 1994. De nye mediene gjenspeiles altså i bruken av engelske låneord med høy frekvens av typene *monitor*, *software*, *hardware*, *web*, *mouse* osv. Videre har frekvensen av *manager* øket kraftig siden undersøkelsene fra 60- og 70-tallet, og det kan tenkes flere grunner til dette. Som nevnt kan ordenes popularitet variere med moten, og *manager* kan substituere nasjonale ord som *direttore* eller *dirigente*, som muligens har lavere status. *Manager*, som før helst ble brukt i økonomiske tekster, ser man nå også i sportssammenhenger (3) og i politisk språk (4):

- (3) ... *e l'attuale team **manager** della squadra*, ...
'... og lagets nåværende *team manager*' (G/01/05/2)⁶
- (4) ... *e di alcuni **manager** mafiosi legati al* ...
'... og av enkelte mafia-managers som har forbindelser med ...' (T/27/04/7)

Vinneren i frekvenslisten vår, samt i de italienske undersøkelsene vi har sammenliknet med, er *film*. Kino og filmstjerner synes å være like aktuelt i dag som for 30- 40 år siden. Ordet har ligget på topp helt siden man begynte å registrere engelsk, og *film* representerer en industri og kunstform som har beholdt sin popularitet frem til i dag.

MORFOLOGI

De morfologiske fenomenene som man kan kommentere når det gjelder de ikke adapterte lånene, dreier seg om genustildeling og dannelsen av flertall. I materialet finnes eksempler der hele setninger på engelsk står utenfor den italienske syntaksen. Grammatikkene til Dardano (1978) og Dørum (1999) er brukt som mal for å danne hypoteser om låneordenes forventede adferd på bakgrunn av regler for orddannelser av fremmedord.

Når det gjelder fordelingen på ulike ordklasser, er substantivene i klart flertall med 92,9% av alle beleggene. Resultatet likner konklusjonene i andre undersøkelser vi kjenner til, og kan blant annet forklares med to viktige faktorer:

- (1) Substantivene kan lett innføres i den italienske syntaksen uten å bryte de morfosyntaktiske reglene.
- (2) Substantivets viktige funksjon av å introdusere nye konsepter eller å gi nye navn til fenomener som allerede er kjent (Pulcini 1995: 271).

Italiensk skiller for substantiver mellom to genera, hankjønn og hunkjønn, og de kan forekomme med bestemt artikkel (*il, l', lo, la, i, gli, le*) eller med ubestemt artikkel (*un, uno una, un'*) Av italienske ord som stammer fra latin, er nesten alle som ender på *-o* hankjønn, mens de som slutter på *-a* er hunkjønn. I tillegg finnes det substantiv som ender på *-e, -i* eller aksentuert vokal. Engelsk har ikke grammatisk kjønn, men innlånte substantiver må tildeles kjønn i italiensk, siden italiensk altså har to. Hankjønn kan betraktes som umarkert, *default value*, da

⁶ Avisene forkortes med R (*La Repubblica*), C (*Corriere della Sera*), G (*La Gazzetta dello Sport*) og T (*Il Tirreno*).

valget av hunkjønn synes å være enten semantisk eller morfologisk motivert (Rando: 1970: 136).

Et klart flertall av substantivene i vårt materiale (89,5%) blir hankjønn, men gruppen av anglisismer med hunkjønn er likevel betydelig. Valget av hunkjønn synes å være motivert av to faktorer:

a) Semantisk analogi eller analogi med hunkjønn på italiensk (Rando 1970:137, Graedler 1995: 131)

I vårt materiale har vi f.eks. *star* 'stella', *e-mail* 'posta' *password* 'parola'. Vi finner også ord som er underordnet et begrep som er hunkjønn på italiensk f.eks.: *spider* og *station vagon* 'macchina', *Internet* 'rete telematica' eller *holding* 'società (finanziaria)'. Innvendingen mot denne forklaringen er at det kan være for enkelt eller for vanskelig å finne analoge ord på originalspråket (Graedler: 1995:132). Teorien står også i kontrast til teorien om at det er morfologisk analogi som bestemmer femininum. Bruken av *reception* som hunkjønn kan tillegges analogien med *recezione* (f), men valget av hunkjønn kan også være et resultat av en morfologisk analogi mellom *-tion* og *-zione*, som finnes med italienske hunkjønnsord.

b) Morfologisk analogi (Graedler 1995: 132).

Anglisismene kan bli hunkjønn når det finnes morfologiske trekk ved lånet som likner på italienske ord. I vårt korpus finner vi analogi mellom endelser som for eksempel *-it(ion)* (*ovation* 'ovazione', *exposition* 'esposizione' eller *-ty* (*austerity* 'austerità', *authority* 'autorità')). Også i disse tilfellene kan denne forklaringen suppleres med at ordet kan ha en semantisk analogi i italiensk. Når det gjelder et ord som *authority* kan både den morfologiske analogien (*-tà*) og den semantiske (*autorità*) trekke i samme retning.

Chrystal (1988: 84) nevner også naturlig kjønn som en faktor i tildeling av genus. Ifølge denne forklaringen bestemmes genus av kjønnnet til det vesenet det beskriver. Eksempler på bruk av denne typen er: *top model*, *first lady*, *leader*, *manager* (de to siste eksemplene brukes selvsagt også som hankjønnsord). Dette fenomenet virker opplagt, og kan vel sies å være semantisk betinget. Naturlig kjønn forklarer også hunkjønnsbruken bare for en liten del av substantivene (Graedler 1995:132).

Vi finner også eksempler på anglisismer hvor journalistenes bruk av kjønn varierer for samme ord. Det kan bero på at ordet er så nytt at det ikke har bundet seg til noe mønster, eller at dets morfologi er så ulik den italienske at det er vanskelig for språkbrukeren å forbinde det med en spesiell genus (Graedler 1996: 136). Vi har tidligere nevnt fenomenet der naturlige kjønn (semantikk)

forårsaker både hun- og hankjønn og andre eksempler av denne typen er ordene *premier* og *vocalist*. Videre finner vi eksempler der ulikt semantisk innhold i det engelske lånet gir ulik bruk av genus siden analoge italienske ord tilhører ulikt kjønn. For eksempel blir *box* i betydningen garasje (i Formel 1) hankjønn, mens samme ord som betegnelse på et soneforsvarssystem i basketball blir hunkjønn, muligens på grunn av analogien med hunkjønnsordene, *zona* eller *formazione* (Messel: 2001: 61). I (5) og (6) finner vi noen eksempler med *la box* hentet fra Internett:⁷

- (5) *Una delle dodici formazioni che prendono parte al Playground, la **Box & One**,...*
'En av de tolv formasjonene som deltar på parketten, la Box & One ...'
(http://bologna.ilrestodelcarlino.it/sport/basket/15_giugno.htm)
- (6) *Più che una zona pura mi aspetto il ricorso a zone miste come **la box and one** o la triangolo e due.*
'Mer enn et rent soneforsvar venter jeg meg bruk av vekslende soner som box pluss én eller trekant pluss to.'
(<http://www.sports.com/it/ce/multi/0,2911,4709337,00.html>)

Share i betydningen 'del' eller 'prosentandel' blir hankjønn, mens sammensetningen *golden share* alltid blir hunkjønn. Det siste eksempelet er svært nytt i italiensk og kan ha blitt kodifisert til hunkjønn på grunn av betydningen 'aksje' = it. *azione* (f.).

Ulike motiver for han- eller hunkjønn kan også være konkurrenter, for eksempel med et ord som *star*. I våre eksempler går den semantiske analogien med *stella* seirende ut av kampen med naturlig kjønn i de tilfellene hvor *star* peker på en kjent person av mannlig kjønn.⁸ Også i eksempler med *home* fant vi begge kjønn, men den semantiske analogien med *casa* (f.) ser ut til å vike for regelen om hankjønn som default value (jf. Messel: 2002: 62). Det kan noen ganger synes litt tilfeldig hvilket kjønn som vinner frem, og man kan ha en tidlig periode med variasjon. Utviklingen av en fase med variasjon før kodifisering til en genus ser dermed ut til å være en viktig del av anglisismenes integrering i språket. Låneordene som Rando og De Mauro hadde registrert med genusvariasjon forekommer kun med en genus i våre registreringer.

⁷ Eksemplene (5) og (6) er funnet ved hjelp av søkeprogrammet *Goole* og er ikke med i korpuset.

⁸ Når vi stilte spørsmålet til en del informanter om bruken av *star*, svarte et klart flertall av disse imidlertid at de ville ha brukt *star* med hankjønn hvis det gjaldt en mann (jf. Messel: 2001: 61).

Substantivenes flertall blir i italiensk dannet enten ved en endring i endelsen eller de forblir ubøyd i flertall. For fremmedord er hovedregelen at flertallsformen er den samme som entallsformen, og i våre registreringer er dette normen i 93% av tilfellene. For å skille mellom entall og flertall brukes artikkel, adjektiv, verb eller kontekst. Endelsen *-s* for å markere flertall finnes ikke på italiensk, men likevel finner vi endelsen i 7% av eksemplene med flertall. Enkelte lingvister mener dette kan være en korrekt endelse også i en italiensk sammenheng. Dardano (1997: 194) og Kristensen (1993: 28) hevder at *-s* i flertall ofte brukes som et eksotisk tegn og at bruken snarere har et funksjonelt enn et formelt aspekt. Det finnes også et par eksempler på uregelrett flertallsbøyning (7-8):

- (7) *I 200 italiani saranno scelti tra uomini di governo, accademici e **business-men**.*
'De 200 italienerne vil bli valgt blant regjeringsmedlemmer, universitetsutdannede og business men.' (R/24/09/19)
- (8) *... che è pronto a pagare 950 **pence** per titolo,...*
'...at han er klar til å betale 950 pence for hver aksje ...'
(C/24/09/23)

Eksemplene (7-8) kan være motivert av et ønske om å fremstå som korrekt og skape inntrykk av kunnskap om lokale forhold og språk.

Hvis man sammenlikner resultatene våre med Rando (1970) ser vi en tendens i retning av kodifisering av ubøyd flertall både i gruppen som hos Rando forekom med *-s* og ordene som hadde variasjon i flertall. I vårt materiale har substantivene som bare forekommer med *-s* i flertall lav frekvens og dette støtter teorien om sjeldenhet og eksotisme i sammenheng med engelsk flertallsendelse.

I 39% av tilfellene er ordene med *-s* også registrert med ubøyd flertall. Graedler (1995: 114) mener disse anglisismene er i en integrasjonsfase og kommer til å kodifiseres over tid. Flertalls *-s* i tilfeller med integrerte anglisismer kan være motivert av et ønske om å skape en spesiell stemning eller stil i teksten. I de følgende eksemplene (9-10) er det klart at *-s* uttrykker journalistenes ønske om å være mer autentisk i sin bruk av engelsk når det er snakk om engelske fenomener eller når man vil skape en spesiell stil:

- (9) *Quando la violenza degli **hooligans** di Liverpool costò la vita di 39 fan della Juventus...*
'Da volden til Liverpools' hooligans kostet 39 Juventus-fans livet ...' (G/27/04/19)

- (10) ...*che parlottano di strappare le rachette ai nostri boys...*
'... som småprater om å rive i stykker rackertene til våre boys ...' (C/26/09/43)

Som med genus kan vi for flertall påvise en sammenheng mellom integrasjon og ubøyd flertall. Bare 7 av de 30 anglisismene i gruppen med variasjon i flertall er integrerte, mens i gruppen av ord som bare har *-s* er hele 28 av 43 (65%) ikke integrerte substantiver.

For anglisismer fra andre ordklasser (adjektiv, verb, adverb) er det ofte snakk om ord som *står på utsiden* av den italienske konteksten og som forekommer i såkalt *codeswitching*. Adjektivene, 5% av beleggene, er alltid ubøyd og med en eventuell analytisk gradbøyning av typen *più* og *il più* slik at stammen ikke endres, slik som man kunne tenke seg med det engelske *sexier* (11):

- (11) *La mia voce è più sexy.*
'Min stemme er mer sexy' (G/30/04/22)

I et av eksemplene (12) hadde adjektivet *scalable* beholdt den engelske endelsen *-able* og ikke den tilsvarende italienske *-abile*:

- (12) *La nostra ditta è **scalable**, come si dice in informatica, fatta per crescere in modo modulare ...*
'Firmaet vårt er *scalable*, som man sier i dataterminologien: det er laget for å vokse på en modulær måte ...'

Bruken i (12) kan skyldes at journalisten vil være presis og vise at han behersker noen koder innen informatikk og lingvistikk.

KOMMUNIKATIVE FUNKSJONER

I analysen av anglisismene og deres kommunikative funksjoner i teksten baserte vi oss på Jakobsons (1960) funksjoner slik de blir anvendt i avhandlingene til Graedler (1995), Chrystal (1988) og Kristensen (1995). Funksjonene deles inn i fem typer: refererende, konativ, poetisk-emosjonell, fatisk og metaligvistisk.

Den refererende funksjonen er pekt ut som den fremste grunnen for import av fremmedord (Graedler 1995: 193). Man kan likevel tenke seg en hypotese om at andre funksjoner, som brukes av stilistiske grunner, er mer fremtredende i gruppen av de ikke integrerte anglisismene, og at ulike funksjoner kan være i bruk samtidig.

En av de viktigste funksjonene anglisismene har, er å gi navn til nye objekter og fenomener. Den refererende funksjonen setter fokus på temaet, objektet eller

innholdet i ytringen. Neologismene kan gi navn til ting som mangler benevnning på italiensk (13), eller de kan være et supplerende navn på eksisterende italienske ord, som for eksempel i (14), der vi på italiensk allerede har *fine settimana*:

- (13) ... *ferro 4 per raggiungere direttamente il **green***.
'... kølle 4 for å nå greenen med ett slag.' (C/29/04/44)
- (14) «*La mummia*» – *che partì nel primo **weekend** meglio di «Star Wars» ...*
'«Mumien» – som gjorde det bedre i starten på weekenden enn «Star Wars» ... ' (C/25/09/34)

Den refererende funksjon er mye brukt i tekniske tekster og brukes ofte fordi det ikke finnes nasjonale ord som er synonyme. Vi har, som Kristensen (1995: 43), funnet mange termer som hører til sportsspråk, som i eksemplene (15) og (16), hentet fra seiling og kurvball:

- (15) ... *lo **skipper** di Fila conduce...*
'... skipperen på Fila fører båten...' (C/28/04/44)
- (16) ... *e chiude con un **coast to coast** che sembra imporre il dominio trevigiano*.
'... og han avslutter med en *coast to coast* som synes å slå fast Treviso-domenet.' (G/24/09/25)

Effekten av autoritet og nøyaktighet er sterkt til stede ved bruk av den refererende funksjonen i forbindelse med naturvitenskap og finans. Ordene kan til og med virke ekskluderende på dem som ikke kjenner terminologien, og gir inntrykk av kunnskap og autoritet hos avsender:

- (17) ... *confermano l'uso anche di **cluster bomb**, ...*
'...de bekrefter også bruken av klasebomber, ... ' (C/29/04/5)
- (18) *alla decisione di aumentare dal 5 al 10% il **set aside** obbligatorio*.
'□... til avgjørelsen om å øke de obligatoriske reservene fra 5 til 10%.' (C/26/09/27)

Kursiv og hermetegn kan benyttes som tegn på anglisismenes *eksklusivitet* og som en markering av ordene i seg selv. I disse tilfellene nærmer vi oss den metalingvistiske funksjonen.

Den konative funksjonen brukes for å skape en atmosfære eller en følelse hos mottakeren (Chrystal 1988: 131-135). Man finner ofte bruk av vokativ eller

imperativ, og funksjonen er utbredt i reklametekster, som er utelatt fra vårt korpus. Vi har likevel funnet uttrykk som vi har valgt å inkludere i denne kategorien, fordi de fremkaller ideer om en fremmed kultur og kan virke som slagord for nasjoner eller produkter (19)

- (19) ...*uno dei miti dell'American style*:...
'...en av mytene som finnes i *American style*' C/29/04/23)

Når anglisismen er med på å uttrykke skribentens sinnelag snakker vi om den poetisk-emosjonelle funksjonen. I denne gruppen har vi også eksempler på *reverse support* (jf. Chrystal 1988: 131-135).⁹ Avsenders budskap blir støttet av det engelske uttrykket som kan virke mer overbevisende. I eksempel (20) bruker journalisten et italiensk uttrykk som deretter forklares eller støttes opp av det engelske synonymet. Avsender understreker egen kunnskap og det er en slags overtalelse om at innholdet er korrekt. Likevel må hovedfunksjonen i (20) sies å være den metalingvistiske.

- (20) *Per scaricare («to download», in inglese) da Internet i programmi ...*
'For å laste ned (*to download*, på engelsk) programmene fra Internett ...' (C/24/09/26)

Med den poetisk-emosjonelle funksjonen brukes anglisismene for å forsterke eget budskap, og skribenten setter frem en positiv eller negativ følelse om det temaet han presenterer (jf. Kristensen 1995: 48, Chrystal 1988: 125). I (21) gir journalisten f.eks. uttrykk for den rolige og hyggelige atmosfæren på golfbanen:

- (21) **Relax**, Costantino Rocca, **relax**. (G/29/04/25)

I denne gruppen finner vi også eksempler med en sterk kulturell betydning (jf. Kristensen 1995: 48). Avsenderen er seg bevisst lånenes sterke ekspressive verdi i enkelte kontekster, og valget om ikke å oversette dem kan forklares med at deres ekspressivitet hadde gått tapt i en oversettelse (22-23):

- (22) ...*ai progetti di Carlo è commercially correct*.
'... i forhold til prosjektene er Charles *commercially correct*'
(C/27/04/19)
- (23) **He's back**.
(Det er snakk om en engelsk trener som på nytt skal trene et italiensk lag). (G/28/04/3)

⁹ *Reverse support* er et fenomen som ikke bare brukes i forbindelse med denne funksjonen, men kan finnes med alle de kommunikative funksjonene.

Hovedpoenget med den fatiske funksjonen er å sette fokus på selve kanalen for kommunikasjon. Kristensen (1995) mener denne funksjonen er viktigere i den orale fremstillingen, for eksempel i reklame, hvor målet er å komme i kontakt med mottakeren. Vi har bare funnet ett eksempel hvor denne funksjonen synes være den fremtredene (24):

- (24) **LOOK** *Camilla Parker vola in Amerika per cambiarlo.*
'LOOK Camilla Parker flyr til Amerika for å endre på den.'
(C/24/09/21)

Look kan bli tolket som et middel for å fange leserens oppmerksomhet og avsenderen kan ha ønsket å spille på dobbeltheten i uttrykket *look* (en *look* og (*look here!*)).

Hvis målet er å sette fokus på den språklige koden i seg selv, snakker vi om metalingvistisk funksjon. I vårt korpus finner vi eksempler på anglisismer som brukes **bare** for å forklare innholdet av andre italienske ord eller uttrykk (25-26):

- (25) ... *4,9 milioni di ettari, al netto dei terreni messi a riposo (set aside).*
'... 4,9 millioner hektar netto av områdene som var i reserve'
(C/26/09/27)
- (26) ...*erano degli «acchiappafantasmì», dei «ghostbusters».*
'... de var spøkelsesfangere, «ghostbusters»' (T/24/09/4)

Anglisismer med metalingvistisk funksjon har ofte behov for å bli forklart eller kommentert, og oversettelsen kan gi autoritet til det italienske uttrykket, siden det kobles mot et ord som oppleves som presist og profesjonelt (jf. *reverse support*). I tillegg kan forklaringer og oversettelser også gi ordene et slags opplæringspreg (jf. Chrystal: 1988: 124) (27-28):

- (27) ... *di bloccare l'ipotesi di stock-option (azioni a prezzo di favore) per i dirigenti.*
'... for å stanse muligheten for stock-option (aksjer med fordelaktig pris for bedriftslederne.)' (T/29/04/13)
- (28) *Il mezzo pesante si è impennato sul «new jersey» spartitraffico centrale...*
'Tungtransporten ble slått mot den sentrale kjørefeltdeleren «new jersey» ...' (T/27/04/6)

Med den metalingvistiske funksjonen finner vi mange eksempler på såkalt *nonse borrowing*, dvs. ord og uttrykk som brukes en gang og aldri blir brukt igjen (Graedler 1995: 194).

Vi har allerede vært inne på samspillet mellom flere funksjoner der én kan være den dominerende. Jakobson (1963: 353) hevder at funksjonene danner et hierarki der en av dem dominerer i enhver verbal ytring. I vårt forsøk på å dele anglisismene inn i ulike funksjoner fant vi at over 95% av ordene hadde referensiell funksjon, 2,7% hadde poetisk-emosjonell funksjon og de andre tre funksjonene utgjorde mindre enn 1,5 % av eksemplene. Dette sammenfaller med resultatene til Chrystal, som hadde 91% av anglisismene som refererende, mens hun hadde 4% i kategorien poetisk-emosjonell.

Siden vi analyserte alle beleggene i arbeidet med kvantifiseringen av funksjonene, kan vi se på sammenhengen mellom integrasjon (frekvens) og funksjon. Kristensen (1995: 41) mener at en høy frekvens betyr at den referensielle funksjonen er den fremtredende, mens ord med en lav frekvens ofte kan ha andre kommunikative funksjoner. Dette bekreftes av vårt materiale, der vi i gruppen av ikke integrerte anglisismene har en jevnere fordeling på de ulike funksjonene, selv om gruppen med referensiell funksjonen er størst med 75%. I gruppen av integrerte anglisismer er hele 97,5% registrert med refererende funksjon. Også Chrystal (1988: 118) fant at de ikke refererende funksjonene var mest utbredt i gruppen av ikke integrerte anglisismer. Denne gruppen understreker ofte formen til ordet som skiller seg ut fra resten av teksten, og som synes eksotiske for leseren (jf. Chrystal 1988: 125).

Analysen av 10 355 ikke adapterte anglisismer i italienske dagsaviser har vist oss noen tendenser når det gjelder kvantitet og frekvens. Av hele korpuset var 0,53% anglisismer, og dette resultatet ligger i nærheten av resultatene til De Mauro og Rando fra 30 år tilbake. Undersøkelsene fra tidligere inkluderte imidlertid flere engelske lån enn de ikke adapterte, og det kan derfor være snakk om en liten økning i kvantiteten. Likevel kan man ikke si påvirkningen er en fare for det italienske språkets integritet, selv om angloamerikanske uttrykk er flittig i bruk også når det finnes likeverdige italienske ord. Man kan være fristet til å hevde at enkelte sektorer, som for eksempel mote og finans, overdriver bruken av anglisismer, og engelsken synes å representere et behov hos skribentene for å vise sine språkkunnskaper mer enn et reelt behov for nye leksemer. Når det gjelder sammenlikningen mellom de ulike avisene, er hypotesen om en lavere frekvens av anglisismer i lokalavisen i forhold til de nasjonale blitt bekreftet. Det forventede resultatet om en høy andel anglisismer i sportsavisen er imidlertid ikke blitt bekreftet av resultatene. Anglisismenes integrering i språket kan videre ha betydning for deres morfologi og for de

funksjonene de har i teksten. De lånene som er ikke integrert har mer variasjon og usikkerhet knyttet til genus og flertallsdannelse. Når det gjelder de kommunikative funksjonene, har vi, i likhet med andre, fastslått at den refererende funksjonen er svært viktig. Man kan likevel hevde at de engelske ordene, i tillegg til behovet man har for å navngi fenomener, også brukes på grunn av sin ekspressivitet og prestisje. Resultatene viser at de ikke integrerte anglisismene brukes oftere med annen funksjon enn den refererende.

Undersøkelsen forteller bare om engelsk i dagspressen, og dette kan selvsagt virke noe snevert som analysegrunnlag. På den annen side representerer aviser også et mangfold av emneområder og temaene er ofte vide med flere målgrupper (jf. Beccaria 1992).

LITTERATURLISTE:

- Beccaria, G.L. 1992: *Italiano Antico e Nuovo*. Milano: Garzanti.
- Chrystal, J. A. 1988: *Engelskan i svensk dagspress*. Stockholm: Esselte studium.
- Dardano, M. og P. Trifone. 1997: *La Nuova Grammatica della Lingua Italiana*. Bologna: Zanichelli.
- De Mauro, T. 1993: (1. utg. 1963): *Storia linguistica dell'Italia Unita*. Roma: Laterza.
- Dørum, H. 1999: *Morfosintassi Italiana*. Oslo: Universitetet i Oslo
- Graedler, A-L. 1995: *Morphological, semantic and functional aspects of English lexical borrowings in Norwegian*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Graedler, A-L. 1997: Engelske låneord i bølger og drypp. *Språknytt* nr. 3: 2-4.
- Gusmani, R. 1986: *Saggi sull'interferenza linguistica*. Firenze: Le Lettere.
- Istituto Nazionale di Statistica (ISTAT): 1995: La Conoscenza di Lingua Straniere. *Mass media, Letture e Linguaggio*. Roma: ISTAT, 79-80.
- Jacobson, R. 1960: Concluding statement: Linguistics and Poetics. Sebeok, T. (ed.): *Style in Languages*. Cambridge Mass.: M.I.T Press: 350-377.
- Kobbestad, N. 1999: *The influence of English on Norwegian in the football columns of two Norwegian Newspapers: A Synchronic and Diachronic study*. Oslo: Hovedoppgave.
- Kristensen, A.-B. 1995: *An analysis of English Influence in two Lillehammer newspapers from 1988 and 1993, with special reference to the XVII Olympic Winter Games*. Oslo: Hovedoppgave.

- Messel, Kirsti H. 2002: *Gli anglicismi non adattati nei giornali italiani – aspetti di morfologia, quantità e funzioni comunicative in quattro quotidiani italiani*. Oslo: Hovedoppgave.
- Pulcini, V. 1995: The English language in Italy. *English Today*. 10/4: 49-52.
- Rando, G. 1970: The Assimilation of English loan words in Italian. *ITALICA* Nr. 2, 129-142.
- Rando, G. 1973: A Quantitative Analysis of the use of Anglicisms in Written Standard Italian During the 1960s. *ITALICA* nr.2: 129-142.
- Scotti Morgana, S. 1981: *Le Parole Nuove*. Bologna: Zanichelli.

DIALEKTER, REGIONALE VARIANTER OG SPRÅKLIG ENHET I ITALIA¹

Kristin Thue Vold

1. INNLEDNING

Språksituasjonen i Italia er svært mangfoldig, med et kontinuum av en lang rekke geografiske og sosiale varianter og et mylder av dialekter, som ofte er gjensidig uforståelige.

Men samtidig som en venezianer som regel vil ha problemer med å forstå dialekten til en palermitaner og omvendt, vil begge to være i stand til å lese og forstå språket i *La Divina Commedia*, som ble skrevet for ca. 700 år siden. En slik historisk språklig kontinuitet er nærmest unik i Europa, og det er dermed helt klart at det i Italia i det minste må være en viss språklig enhet.

Dagens italienere er i all hovedsak tospråklige: De kan og bruker både en lokal språkvariant og standard italiensk. Det har ikke alltid vært slik, og kanskje kommer det ikke alltid til å forbli slik. I denne artikkelen vil jeg forsøke å klargjøre noen sider ved språksituasjonen i Italia, med utgangspunkt i de termene som er gitt i tittelen.

Etter å ha definert *dialekt*, *regional variant* og *språklig enhet*, vil jeg utdype de tre termene, og herunder for alle tre forsøke å presentere både geolingvistiske og sociolingvistiske aspekter. Deretter vil jeg forsøke å se de tre begrepene i sammenheng og diskutere i hvilken grad det kan være tale om språklig enhet i Italia.

2. DEFINISJONER

Når det gjelder *dialektene*, vil jeg med dialekt i denne sammenhengen forstå det som er den normale oppfatning av begrepet, *regional* eller *geografisk dialekt*, ikke *sosial dialekt*, dvs. sosiolekt. Likevel er det klart at de regionale dialektene også har en viss sosial rolle, men det vil jeg komme tilbake til.

Usato correntemente come dialetto regionale in opposizione a «lingua», il dialetto è un sistema di segni e regole combinatorie della stessa origine di un altro sistema considerato come lingua, ma che non

¹ Denne artikkelen er basert på min prøveforelesning til hovedfagseksamen i italiensk, holdt den 12.12.2001.

ha acquisito lo statuto culturale e sociale di tale lingua, indipendentemente dalla quale si è sviluppato.² (Dubois 1979: 89)

Denne definisjonen er hentet fra Zanichellis *Dizionario di linguistica* og inneholder tre vesentlige elementer:

- 1) At dialekten er i slekt med en annen språkvariant som kalles *språk*.
- 2) At dialekten innehar en lavere status enn ovennevnte språk.
- 3) At dialekten, (til tross for de foregående punktene), er historisk og språklig uavhengig av dette språket.

De *regionale variantene* i Italia, derimot, må regnes for å være «avhengige» av (standard)språket. Definisjonen jeg har valgt, er mer en beskrivelse av hvordan de er oppstått enn en egentlig definisjon:

Le varietà regionali di italiano [...] possono considerarsi [...] come una nuova risultante nata dal comporsi della tradizione linguistica italiana con le molteplici tradizioni linguistiche dialettali: in altri termini, esse si sono andate formando a mano a mano che gli ambienti abituati al monolinguismo (specie per quanto riguarda l'uso parlato) si sforzavano di usare la lingua comune.³ (De Mauro 1993: 142).

Dette innebærer:

- 1) At de regionale variantene er språklige enheter som er yngre enn både *dialektene* og (standard)språket.
- 2) At de regionale variantene er blitt dannet i møtet mellom språket og dialekten. De utgjør dermed en mellomting og et slags bindeledd mellom disse.
- 3) At de regionale variantene er geografiske på samme måte som dialektene, og en vil dermed til enhver dialekt finne en tilsvarende regional variant.

² 'Dialekten, vanligvis brukt om en regional dialekt som motsetning til «språk», er et system av tegn og kombinatoriske regler som har samme opprinnelse som et annet system som blir ansett som språk, men som ikke har oppnådd den samme kulturelle og sosiale status som dette språket, som det har utviklet seg uavhengig fra.'

³ 'De regionale variantene i Italia kan anses som et nytt produkt, født i møtet mellom den italienske lingvistiske tradisjon og de mangfoldige dialektale tradisjonene. Med andre ord, de har blitt dannet etterhvert som samfunnene som var vant til ettspråklighet (særlig hva talespråket angår), anstrengte seg for å bruke fellesspråket.'

Det tredje og siste begrepet i tittelen er det vanskeligste å definere. Når utgangspunktet er at språksituasjonen i Italia er ekstremt mangfoldig, hva skal en da forstå med *språklig enhet* i Italia? Italia utgjør ingen språklig enhet som skiller seg fra de andre romanske språkene, og en inndeling av de romanske språkene etter landegrensene er kun praktisk og geografisk.

I det foregående har jeg, som motsetning til begrepene *dialekt* og *regional variant*, flere ganger referert til *språket*, uten å definere dette. Etter min mening kan språklig enhet i Italia sies å være representert av nasjonal- eller standardspråket.

Dermed må vi definere *italiano standard*:

[questo] coincide con l'italiano descritto – e prescritto – dai manuali di grammatica: perciò, per le note ragioni storiche la sua struttura conserva un'impronta toscana, o meglio fiorentina.⁴ (Grassi, Sobrero og Telmon 1999: 142)

Med Berruto kan vi føye til at standardspråket er «un dialetto che ha fatto carriera», 'en dialekt som har gjort karriere'.

Det finnes selvfølgelig også en hel rekke andre trekk som kjennetegner begrepet standardspråk, som f.eks. prestisje, intellektualisering, samlende funksjon osv., men dette er emner jeg ikke vil komme inn på her.

De ovennevnte definisjonene innebærer:

- 1) At opprinnelsen til standard italiensk og dermed til språklig enhet i Italia, er dialektal, nærmere bestemt fiorentinsk, og at dialektene og standardspråket dermed er historisk likestilte, og like gamle.
- 2) At standard italiensk ofte er mer tillært enn tilegnet, og at det er en relativt formell språkvariant.

I tillegg må det nevnes, selv om det ikke kommer klart frem av disse definisjonene, at selve eksistensen av standardspråket, og dermed språklig enhet i Italia, er mer et resultat av politisk vilje enn av en naturlig utvikling i talespråket.

Disse definisjonene representerer naturligvis et forenklet bilde av språksituasjonen i Italia. Virkeligheten er mye mer kompleks. En kunne ha føyd til ytterligere definisjoner og i det minste må det nevnes at det finnes mange flere varianter og undervarianter enn det som er presentert her. Grensene mellom de

⁴ '[Standarditaliensk] sammenfaller med det italienske språket som er beskrevet og anbefalt i grammatikker, og derfor, av velkjente historiske grunner, bevarer det et sterkt preg av toskansk, eller mer presist, fiorentinsk.'

forskjellige språkvariantene er heller ikke skarpe, slik det kanskje kan virke som i en forenklet beskrivelse; i realiteten handler det om et kontinuum av sosiologiske og geografiske varianter som flyter over i hverandre, både hva struktur og bruk angår.

3. DE ITALIENSKE DIALEKTENE

Veneto-dialekten, Roma-dialekten, siciliansk, osv. er alle italienske dialekter, men de er ikke dialekter *av* italiensk. I likhet med standard italiensk, som stammer fra fiorentinsk, ble de i sin tid dannet av lokale varianter av talespråket, ofte betegnet som vulgærlatin. Dermed kan man si seg enig med Martin Maiden (1995: 3) i at de italienske dialektene ikke er italienskens «døtre», men dens «søstre».

I språkstudier regnes distinksjonen mellom *dialekt* og *språk* for å være politisk og sosial, snarere enn rent lingvistisk. Lingvistisk og historisk sett må de italienske dialektene regnes som egne språk, og ofte er de heller ikke gjensidig forståelige.

3.1. Geolingvistiske aspekter

Den klassiske dialektologien konsentrerte seg om de geolingvistiske aspektene ved dialektene, og viktigst i så måte ble klassifiseringen og inndelingen av dialektene. I Italia har en hel rekke forskere opp gjennom tiden foreslått forskjellige måter å klassifisere dialektene på.

Et av de første klassifiseringsforsøkene går tilbake til Dante, til hans *De vulgari eloquentia*. Han tar der utgangspunkt i geografiske kriterier, og Appenninene utgjør en hovedskillelinje mellom de forskjellige dialektene. En annen inndeling, fra 1800-tallet, framsatt av Clemente Merlo, baserer seg på etnisk-historiske kriterier, og deler Italia inn i: de nordlige dialektene (*dialetti settentrionali*, som tilhører det keltiske folket og perioden), de toskanske dialektene (etruskiske) og de sentrale og sørlige, eller italiske dialektene (*dialetti centro-meridionali*).

Dagens moderne inndeling stammer fra den tyske forskeren Gerhard Rohlfs, som introduserte en klassifisering av dialektene hvor han tok utgangspunkt i fonetiske, morfologiske og leksikalske trekk og forskjeller som den dag i dag regnes som viktige. Hans inndeling er definert av de to linjene La Spezia–Rimini (som er den viktigste) og Roma–Ancona. Disse linjene er i virkeligheten samlinger av isoglosser, dvs. geografiske grenser for forskjellige språklige realiseringer, som kan være fonetiske, morfosyntaktiske eller leksikalske.

Nord for linjen La Spezia–Rimini kan vi bl.a. finne følgende trekk, hvorav flere også finnes i fransk: Stemt uttale av de korte ustemte klusivene, som f.eks. uttalen /fradel/ av /fratel:o/ (*fratello*) < lat. *fratellu-* ‘bror’, palatalisering (og ikke assimilering) av den latinske konsonantsammensetningen CT: /laʝt/, ikke /lat:e/ (*latte*) < lat. *lacte-* ‘melk’, forekomsten av rundete fremre vokaler: /my:r/ i stedet for /mu:ro/ (*muro*) < lat. *mur-* ‘mur’ eller ‘vegg’, tendensen til å avslutte ordene med konsonant (dvs. bortfall av endevokalene /e/, /o/, /u/ (som f.eks. i uttalen /sal/ for /sa:le/ (*sale*) < lat. *sale-* ‘salt’) og tendensen til å forenkle dobbeltkonsonant, som f.eks. i uttalen /spa:la/ for /spal:a/ (*spalla*) < lat. *spat(u)la-* ‘skulder’.

Sør for linjen Roma–Ancona peker Rohlf s bl.a. på assimilering av de latinske sammensetningene ND, MB (*quannu* < *quando* ‘når’), etterstilling i enklise av eiendomspronomen, (*frateme* ‘bror min’), og en hel rekke leksikalske trekk, som f.eks. *fimmina* < lat. *femina-* for *donna* ‘kvinne’ < lat. *domina-*.

Rohlf s’ inndeling er interessant også fordi den faller ganske godt sammen med et historisk fenomen, nemlig grensene for pavestaten.

Med de to linjene La Spezia–Rimini og Roma–Ancona får vi følgende inndeling av dialektene: i nord de nordlige eller gallo-italiske dialektene, i Sentral-Italia de toskanske dialektene og i sør de sørlige dialektene. I tillegg finnes sardisk og ladinsk, som blir regnet som «selvstendige» grener av de romanske språkene.

Rohlf s’ inndeling forklarer derimot ikke særegenhetene ved dialektene i Veneto, i Calabria og på Sicilia og Salento-halvøya, og i ettertid har flere modifikasjoner blitt foreslått av blant andre Giacomo Devoto, ʁarko Mulja™i¶ og Giovan Battista Pellegrini, som bl.a. har understreket betydningen av de forskjellige vokalsystemene.

I dagens inndeling av dialektene legges det vekt på både utenomspråklige, dvs. geografiske og historiske faktorer, og på språklige faktorer, både diakrone, altså utviklingen fra latin, og synkrone, dvs. dagens språklige forskjeller.

En klassifisering som nyter vanlig anerkjennelse i dag, deler landet inn i nordlige dialekter, sentrale dialekter og sørlige dialekter, og i tillegg skiller den spesielt ut sardisk, ladinsk, salentino-dialekten og de såkalt «ekstrem-meridionale» dialektene i Calabria og på Sicilia. Også denne inndelingen er selvfølgelig svært forenklet, og grensene er ikke absolutte. I virkeligheten dreier det seg om et geografisk kontinuum av dialekter, og det finnes massevis av dialektale varianter.

3.2. Sosiolingvistiske aspekter

I løpet av de siste tiårene har man i dialektologien lagt stadig større vekt på de sosiolingvistiske aspektene ved dialektene. Under denne overskriften vil jeg kort behandle dialektenes bruk og utbredelse (herunder hvem som bruker mest dialekt), utvikling og status.

Dialektene er *muntlige*, dvs. at de realiseres først og fremst i talespråket. De blir nesten aldri brukt i skriftlig form, selv om nesten alle de italienske dialektene har en viss litterær tradisjon og egne ordbøker og grammatikker. I tillegg er dialekten som oftest *sosialt stigmatisert*, de blir f.eks. ofte assosiert med lav utdanning, og de er ikke egnet for bruk i alle samtalsituasjoner. Pga. dette har dialektene, selv om de er geografiske varianter, også et sosialt element ved seg; de blir regnet som underlegne språkvarianter i forhold til standardspråket.

Bruken av dialekt ved siden av (en regional variant av) standardspråket er svært utbredt, og som vanlig er i et tospråklig samfunn, finnes det uskrevne «regler» for når man bør bruke hvilken variant. Språkbrukerne synes å vite når de bør benytte dialekten og når de bør bruke standardspråket. For situasjonen i Italia har Berruto kalt denne sosiologisk betingete språkbruken *dilalia*, (en slags variant av det mer kjente *diglossia*).

Veldig skjematisk kan man si at *dilalia* karakteriseres av følgende trekk: Valget av språkvariant er avhengig av i hvilken sammenheng språket skal brukes, men det finnes en hel del overlapping (og kodeveksling) mellom de to. Ofte er det slik at standardspråket har relativt høy prestisje, mens dialekten er sosialt stigmatisert. Dialekten er lite standardisert, men begge to kan ha en litterær tradisjon; det er et kontinuum av varianter mellom de to; og både dialekten og standardspråket blir brukt i barnets sosialisering.

Vanglivis brukes dialekten først og fremst i familien og i uformelle situasjoner, som f.eks. blant venner, og på grunn av dette kan de ha en viss leksikalsk begrensning; det finnes f.eks. ikke noe vitenskapelig eller juridisk vokabular på dialekt.

Dialektenes bruksfrekvens og anvendelsesmuligheter varierer mye: Veneto, Calabria og Sicilia er de områdene hvor dialekten står sterkest.

Et viktig spørsmål i sosiolingvistisk dialektologi er: *Hvem snakker (fremdeles) dialekt?* En hel rekke utenomspråklige og sosiale faktorer virker inn på valget av eller oppgivelsen av dialekten. Blant disse er *kjønn* (menn snakker mer dialekt enn kvinner), *alder* (de eldre bruker dialekten mer enn de yngre), *sosial status* (jo lavere sosialt lag språkbrukeren tilhører, jo mer sannsynlig er valget av dialekt), *utdanningsnivået* (språkbrukere med lav eller ingen utdanning har en

tendens til å bruke dialekten mer enn andre), *samtalesituasjonen* (dvs. samtalepartneren, formalitetsnivået, samtaleemnet), forholdet mellom by og land (dialekten står sterkere på landsbygda) osv.

I min hovedfagsundersøkelse, foretatt i den sicilianske kommunen Cammarata, viste de viktigste faktorene for språkvalget seg å være språkbrukerens og samtalepartnerens *alder* samt samtalestuasjonens *formalitet*. De generelle oppfatningene beskrevet ovenfor ble stort sett bekreftet, men ikke uten unntak. F.eks. brukte flere informanter i den yngste aldersgruppen dialekten *mer* enn den foregående aldersgruppen i enkelte situasjoner. Jeg fant altså enkelte tendenser til en revitalisering av dialekten.

Et annet sosiolingvistisk aspekt ved det tospråklige samfunn er den *status* de to variantene har og de holdningene språkbrukerne har i forhold til de to. Generelt sett representerer dialektene nærhet, vennskap og intimitet, og de står dermed sterkt på det personlige plan, mens de som regel har liten prestisje på offentlig, økonomisk og intellektuelt nivå. Standardspråket er derimot gjenstand for svært positive holdninger på det sosioøkonomisk nivå, dvs. at det blir vurdert som viktig for karrieremuligheter osv. Det er også store forskjeller i prestisje dialektene imellom, idet en nordlig uttale praktisk talt alltid blir foretrukket framfor en sørlig.

Hva *utviklingen* av dialektene angår, vil jeg nevne tre observasjoner: to som peker i retning av at dialektene er på tilbakegang og en som viser motsatt tendens. Dialektene har alltid vært italienernes morsmål eller førstespråk, men italiensk er nå i ferd med å ta over denne posisjonen.

I min hovedfagsundersøkelse opplyste de fleste unge at de hadde lært de to språkvariantene samtidig. Dialekten er dermed fremdeles ikke borte fra primær-sosialiseringen, men denne utviklingen er på ingen måte avsluttet. De informantene i den yngste aldersgruppen som har barn, sa f.eks. alle sammen at de *alltid* eller *nesten alltid* snakker *italiensk* med barna sine. I tillegg må det nevnes at denne utviklingen sannsynligvis har kommet mye lenger i andre regioner, og også i mer urbane strøk i samme region, noe undersøkelser fra bl.a. *Osservatorio Linguistico Italiano* har vist.

Inntil for noen tiår siden var de fleste italienere ettspråklige dialektbrukere, idet de brukte (og mestret) bare dialekten. I forhold til tidligere har bruken av dialektene gått kraftig tilbake, og denne utviklingen pågår fremdeles. Det virker som om standardspråket er på frammarsj på bekostning av dialektene, både når det gjelder innlæring og bruk. I dag er det italienske samfunnet tospråklig, med dialekt og språk som lever side om side i nærmest hele Italia. Det er vanskelig å si om denne utviklingen vil fortsette fram til vi på ny får et ettspråklig samfunn, denne gangen med standardspråket som eneste språkvariant. Sannsynligvis vil

dette skje i enkelte områder og i enkelte miljøer, mens dialekten vil bestå andre steder.

Mens en ser tendenser til tilbakegang på disse områdene, har jeg i arbeidet med hovedoppgaven derimot sett tendenser til at dialektens *status* kan være stigende. Kanskje det er først når en er trygg på sin egen mestring av standardspråket at en språkbruker kan tillate seg å være stolt av sin egen lokale dialekt.

4. REGIONALE VARIANTER

Til forskjell fra dialektene er de regionale variantene sprunget ut *av* italiensk, fordi de har blitt dannet som følge av den geografiske spredningen av standardspråket *etter* utbredelsen av dette. De er dermed videreutviklet fra standard italiensk (toskans), ikke direkte fra latin, som standardspråket og dialektene, og de er yngre enn disse. Som form er de varianter av standardspråket med mer eller mindre sterk innflytelse fra dialektene.

4.1. Geolingvistiske aspekter

Den geografiske inndelingen av de regionale variantene følger naturlig nok mer eller mindre de samme linjene som dialektene. Dermed finnes det nordlige, sentrale og sørlige varianter og også en Roma-variant, hvis innflytelse er knyttet til hovedstadens sterke posisjon i massemedia. Videre kan man skille ut de sørligste variantene og sardisk. Til forskjell fra hva tilfellet er med dialektene, er de regionale variantene (ideelt sett) alltid gjensidig forståelige.

Dialektenes innflytelse, og dermed de forskjellige trekk som karakteriserer de regionale variantene og skiller dem fra standarden, er mest framtrедende på det fonologiske nivå (særlig intonasjon) og deretter på det leksikalske nivå. (I de nordlige regionene er det f.eks. vanlig med enkel uttale av dobbel konsonant, mens det i sør bl.a. forekommer hyppig bruk av retrofleksjon osv.).

Også de regionale variantene utgjør et språklig kontinuum, og de kan være mer eller mindre knyttet til standarden.

4.2. Sosiolingvistiske aspekter

Sosiolingvistisk sett har de regionale variantene hatt stor suksess, og de har ført til en ekstrem språklig mobilitet. Når noen erklærer at han eller hun snakker italiensk, dreier det seg nesten aldri om standarden men om en eller annen regional variant. Det samme gjelder for spredningen av italiensk. De regionale variantene har også gitt seg utslag i litterære tekster.

Siden standard italiensk hovedsaklig må regnes som et *skriftspråk* og det i dag er svært få italienere som bare bruker dialekten, snakker nærmest alle italienere en regional variant. De samme utenomspråklige faktorerer som karakteriserer dialektbrukerne, virker inn på brukerne av de regionale variantene. Vanligvis er uttalen mer regionalt markert jo eldre brukeren er, jo lavere sosial status han eller hun har, jo lavere utdanning, jo mer uformell situasjonen og samtaleemnet er, og selvfølgelig om de to samtalepartnerne har den samme regionale opprinnelsen.

Kvalitativt sett fungerer de regionale variantene som et møtepunkt mellom dialektene og standardspråket. De introduserer dialektale termer i italiensk og omvendt. Dette foregår først og fremst på leksikalsk nivå, som vi vil se i det følgende.

Kvantitativt sett er det mulig at de regionale variantene er i ferd med å bli viktigere enn dialektene, i hvert fall i enkelte regioner. Det kan virke som om «reglene» for *dilalia* til en viss grad er i ferd med å viskes ut: I stedet for å variere mellom dialekt og standard blir det nå stadig mer vanlig å holde seg til en regional variant. Italiensk, og da i en regional variant, er morsmålet til stadig flere italienere. Italiensk kan benyttes i stadig flere situasjoner, noe som ikke gjelder for dialekten, som tvert i mot taper terreng. Samtidig virker det som om det italienske talespråket blir stadig mer uformelt, og det ikke bare når det gjelder regionale innslag, jf. f.eks. økt bruk av den uformelle tiltaleformen *tu* 'du' istedenfor *lei* 'De'.

Når det gjelder *status*, er de regionale variantene, i hvert fall hvis de er sterkt merket av dialekten, offer for mer eller mindre de samme fordommene som dialektene.

5. SPRÅKLIG ENHET I ITALIA

Som nevnt utgjør ikke Italia, verken språklig eller historisk sett, noen språklig enhet. De italo-romanske variantene har ingen fellestrekk som skiller dem fra de andre romanske variantene, og en slik inndeling er kun geografisk og praktisk.

Språklig enhet i Italia, rent bortsett fra at (nesten) alle variantene stammer fra latin, må dermed regnes som en politisk kreasjon, og også når det gjelder talespråket er enhet et relativt nytt fenomen. Språklig enhet i Italia er representert ved standardspråket eller nasjonalspråket, dvs. italiensk, som stammer fra fiorentinsk.

5.1. Sosiolingvistiske aspekter

Sosiolingvistisk sett er standardspråkets rolle i samfunnet beskrevet av *dialiabegrepet*, men i virkeligheten blir standard italiensk praktisk talt aldri brukt muntlig, med unntak kanskje av enkelte tv-personligheter og skuespillere. Det er først og fremst en skriftlig variant, og italienere flest snakker en mer eller mindre markert regional variant. I en sosiolingvistisk beskrivelse av det tospråklige Italia vil de to aktuelle komponentene i virkeligheten være dialekten eller en variant av dialekten og en regional variant, ikke dialekt og standard.

De som snakker minst dialekt, snakker mest italiensk (både kvantitativt og kvalitativt), dvs. kvinner, unge, folk med universitetsutdannelse, folk som befinner seg i en formell situasjon osv.

Når man snakker om språklig enhet i Italia eller italiensk standardspråk må man skille mellom *skriftspråket* og *talespråket*, som historisk sett har fulgt svært forskjellige utviklingsforløp.

5.1.1. Skriftspråket

Hva *skriftspråket* angår, oppstod det i Italia språklig enhet i middelalderen, på 1200- og 1300-tallet, da man gikk bort fra latin og begynte å skrive på *volgare*. *La questione della lingua*, dvs. diskusjonen om hvilken dialekt som skulle brukes som norm for skriftspråket, pågikk i århundrer, men Firenze-dialektens suksess skyldes først og fremst den litterære prestisjen til forfatterne Dante, Boccaccio og Petrarca. Senere bidro Pietro Bembo på 1500-tallet og Alessandro Manzoni på 1800-tallet sterkt til utbredelsen av den toskanske varianten.

Italiensk fantes praktisk talt bare i skriftlig form fram til Italias samling, og dette er årsaken til at språket er såpass statisk, et særpreg som skiller italiensk fra de andre romanske språkene, og som altså er årsaken til at både dagens venezianere og dagens palermitanere kan lese Dante: Italiensk har forandret seg svært lite på 700 år. Som kjent oppstår språklige endringer i talespråket før de eventuelt opptas i det mer konservative skriftspråket, men italiensk levde altså i flere hundreår adskilt fra talespråket, som var de forskjellige dialektene, og kan dermed vise til en diakron stabilitet som sannsynligvis er unik i Europa.

I dag er skriftspråket imidlertid i ferd med å gjennomgå en fase med store forandringer, og man snakker om dannelsen av en ny italiensk standard, eller *italiano neostandard*, som er mindre regelbundet og mindre streng enn den tradisjonelle standarditaliensken. Dette er helt klart et resultat av innflytelsen fra talespråket, dialektene og de regionale variantene, som blir brukt mye mer enn den rene standarden, men det er også et resultat av innflytelse fra *italiano popolare*, en sosial variant som vi ikke har diskutert her, og som viser seg i at ord og

grammatiske former som tidligere ble regnet som ukorrekte nå aksepteres i stadig større grad, som f.eks. *il che polivalente* 'det polyvalente *che*'.

Denne varianten av italiensk representerer paradoksalt nok både *mindre* språklig enhet, fordi den tillater dialektale innslag og større variasjoner enn tradisjonelt standard italiensk (et resultat av dette er større utbredelse av litterære tekster med dialektale elementer), og *større* språklig enhet, fordi den samtidig representerer et italiensk som ikke lenger bare er for de øvre klasser, med for alle italienere, mer omfattende og mindre restriktivt.

5.1.2. Talespråket

Når det gjelder talespråket, er den språklige enheten i Italia mye yngre enn det som er tilfelle med skriftspråket. Det var Italias samling i 1861 som førte til spredningen av italiensk også som talespråk, pga. behovet for et fellesspråk, et *lingua franca*, men også pga. ønsket om et nasjonalsymbol. Hendelser som utvikling av infrastrukturen og hæren, urbanisering og industrialisering satte i gang spredningen av standard italiensk, men utviklingen skjøt fart først ved midten av forrige århundre, med hevingen av utdannelsesnivået og fremveksten av massemedia. Flere undersøkelser har bekreftet at tospråkligheten har befestet seg først i de senere tiår.

Personer som har italiensk som morsmål, er et relativt nytt fenomen. Tidligere lærte man italiensk bare på skolen, nå lærer man det også hjemme. I min hovedfagsundersøkelse av forholdene i Cammarata erklærte f.eks. 12,5% av informantene i den eldste aldersgruppen (over 66 år) å ha italiensk som morsmål (det eneste eller ett av to), mot 51,5% av informantene i den yngste gruppen (18-35 år).

6. DE TRE BEGREPENE SETT I SAMMENHENG

For å forsøke å skape en viss orden er det kanskje nødvendig, som jeg har gjort til nå, å snakke om de forskjellige språkvariantene i Italia hver for seg, men en slik behandling vil alltid bli kunstig, fordi det er vanskelig, for ikke å si umulig, å skille de forskjellige variantene klart fra hverandre, både geo-lingvistisk, sociolingvistisk og rent lingvistisk. Det er mer interessant å se hva som skjer i møtet mellom de forskjellige variantene, og å prøve å fange opp utviklingstendenser.

Italia består altså av et kontinuum av språkvarianter. Hva foregår i møtet mellom disse? Disse variantene lever ikke isolert fra hverandre, og i den lingvistiske diskusjonen interesserer man seg bl.a. for om det er fare for at

dialektene forsvinner og/eller om dialektene stadig nærmer seg standardspråket. I møtet mellom de forskjellige variantene kan man skille ut særlig to typer endringer i dagens Italia.

De *kvantitative* variasjonene eller endringene er «utvendige», eller sosiolingvistiske. Den mest åpenbare forandringen er at en i dag bruker dialekten sjeldnere enn før. Dette viser seg i den stadige ekspansjonen i bruken av italiensk i hele Italia, og i det faktum at dialekten blir forlatt helt i enkelte områder. Det finnes ikke lenger noen situasjoner hvor italiensk går helt ut av bruk, samtidig som bruk av dialekten blir upassende i stadig flere sammenhenger.

Et annet viktig element er at italiensk mestres stadig bedre av stadig flere italienere, den lokale dialekten av stadig færre. Italiensk er det «nye» morsmålet til stadig flere italienere, og både gruppen av italienere som behersker italiensk og dialekt og de som bare behersker italiensk vokser på bekostning av ettspråklige dialektbrukere. Men italiensk betyr i denne sammenheng regional variant, ikke standard italiensk.

De *kvalitative* variasjonene er de forandringene som skjer *innenfra*, dvs. de språklige endringene. Disse går faktisk i to retninger: fra italiensk til dialektene, altså «italienisering» av dialektene, og fra dialektene til italiensk, dvs. «dialektisering» av italiensk.

Det blir vist mest interesse og bekymring for de endringene som går fra italiensk til dialektene, pga. den ganske vanlige oppfatningen at dialektene er i ferd med å dø ut.

Mest utsatt for innflytelse fra standardspråket er bydialektene, men samme tendens merkes i alle dialekter. Det er normalt at språk er i stadig utvikling og forandring, og det er vanskelig å si i hvilken grad de italienske dialektene står i fare for å forsvinne, men det er sannsynlig at i alle fall enkelte dialekter i Italia er i faresonen. Her vil jeg begrense meg til å nevne noen vanlige typer endringer.

I *fonologien* elimineres ofte fonetiske trekk som ikke finnes i standardisert talespråk. Et eksempel fra Sicilia er at enkelte språkbrukere har en tendens til å la være å bruke, i alle fall delvis, den karakteristiske retrofleksjonen, (ved at de f.eks. sier /capel:i/ (*capelli*) ‘hår’, ikke /caped̥:i/).

Når det gjelder *leksikon*, er endringene først og fremst av tre slag, dette ifølge Grassi, Sobrero og Telmon 1999: 257:

- 1) Generelle termer erstatter mer spesifikke. I Bologna-dialekten har f.eks. den moderne, generelle formen *puk'ten* (it. *pochetto*) ‘litt’ erstattet bruken av tre mer spesifikke, eldre varianter, som

refererte til forskjellige matvarer, nemlig: *mu'rel* (om pølse), *ba'lok* (om smør) og *trok* (om kjøtt).

- 2) Nye termer som indikerer nye gjenstander eller nye begreper trer inn i dialekten, og termer som beskriver «glemte» eller «umoderne» gjenstander og begreper som brukes f.eks. i matlaging eller jordbruk, forsvinner.
- 3) Synonomer mer tilpasset italiensk fonologi erstatter mer spesiell uttale, som f.eks. *fradel*, eller *fratel* (it. *fratello*) 'bror' i stedet for *frel* i Piemonte-dialekten, eller *vestitu* erstatter *kustumi*, (it. *vestito*) 'dress' i Calabria-dialekten.

Ifølge forskeren Giovanni Tropea, som har gjort en undersøkelse av de begrepene som er i ferd med å forsvinne i kommunen Sant Alfio i Catania-provinsen, har termene fra italiensk lettest for å få innpass i det mest generelle vokabularet.

Vanligvis fortsetter de gamle dialektale termene å eksistere side om side med de nye italienske i lang tid. Jeg kan nevne et eksempel fra Cammarata, hvor en for *sorella* 'søster', i tillegg til den italienske formen, finner både den tradisjonelle dialektformen *suora* og en innovativ dialekform *sora*.

Men dialektene påvirker også italiensk. Den blotte eksistensen av de regionale variantene er et resultat av dialektenes innflytelse. Dialektene virker først og fremst inn på den såkalte *italiano popolare*, 'folkelig' eller 'populær italiensk' (dvs. en uformell, sosial variant av italiensk), men gjennom denne og gjennom de regionale variantene, i siste instans også på standardspråket. Det dreier seg først og fremst om leksikalske uttrykk som blir adoptert av italiensk, noen ganger med den samme betydningen som de hadde i dialekten, andre ganger med modifisert betydning. (Et berømt eksempel hentet fra siciliansk er ordet *picciotto*, som på dialekt ganske enkelt betyr *ragazzo* 'gutt', men som på italiensk (Zingarelli) har fått betydningen *il grado più basso nella gerarchia della mafia* 'laveste grad i mafiaens hierarki'). Ifølge De Mauro er det Roma-dialekten som har hatt størst innflytelse på standard italiensk.

På det *morfosyntaktiske* nivået er endringene mye sjeldnere og mye langsommere.

7. KONKLUSJON

Vi har sett at språksituasjonen i Italia er svært kompleks og dynamisk. I hvilken grad kan vi da snakke om språklig enhet i Italia?

I talespråket viser det seg idag en større språklig enhet enn tidligere i det faktum at praktisk talt alle italienere nå kan og bruker italiensk, mens de fleste tidligere var ettspråklige dialektbrukere. Samfunnet blir også mer språklig konformt fordi folk bruker dialekten stadig mindre, og standardspråket stadig mer. Også innad i dialektene virker det som om de urbane variantene blir dominerende og at de mest arkaiske og avvikende formene forsvinner.

I tillegg utsettes dialektene kontinuerlig for *kvalitativ* innflytelse fra standard italiensk, i det de tar opp i seg en hel rekke leksikalske og fonologiske former som stammer fra fellesspråket.

Samtidig er det italienske språket som benyttes i praksis, nesten aldri lenger standardvarianten, men en av de regionale variantene. Regionalt preget talespråk blir stadig mer akseptert i samfunnet, og dette fører til større språklig variasjon.

Vi ser den samme tendensen til en synkende grad av språklig enhet i skriftspåket i dannelsen av *l'italiano neostandard*, som tillater flere dialektale termer og gir brukeren større muligheter til å variere språket på både geografisk og formelt nivå.

LITTERATURLISTE

- Berruto, G. 2000: *Fondamenti di sociolinguistica*. Roma – Bari: Editori Laterza.
- De Mauro, T. 1993: *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari: Editori Laterza.
- Dubois, J. m.fl. 1979: *Dizionario di Linguistica*. Bologna: Zanichelli.
- Grassi, C., Sobrero, A. A. og Telmon, T. 1999: *Fondamenti di dialettologia italiana*. Roma – Bari: Editori Laterza.
- Maiden, M. 1995: *A Linguistic History of Italian*. London – New York: Longman.
- Vold, K. T. 2001: *La posizione del dialetto a Cammarata. Scelte linguistiche e valutazione del dialetto in un comune siciliano* (Hovedoppgave). Universitetet i Oslo.
- Zingarelli, N. 2001: *Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

LA METAMORFOSIS DE SU EXCELENCIA, DE JORGE ZALAMEA. ENTRE EL RELATO MÍTICO Y LA DENUNCIA POLÍTICA

José Manuel Camacho Delgado
Universidad de Sevilla

*Los demonios modifican, sólo en cuanto a la apariencia,
las criaturas del verdadero Dios para que parezca que son
lo que no son (San Agustín, De Civitate Dei)*

Convertir a un hombre en lobo no es original, pero sí estremecedor, como lo es toda metamorfosis de humanos en animales a lo largo de la historia. Ya sea por poderes mágicos, por el castigo de algún dios caprichoso, como consecuencia de alguna posesión demoníaca o para representar el absurdo existencial, como le ocurre a Gregorio Samsa en la extraña alegoría de Kafka. Lo cierto es que la metamorfosis ha acompañado desde siempre al hombre, actuando en su mundo como una amenaza y como un espejo cóncavo que multiplica la monstruosidad que llevamos dentro. En cada transformación encontramos a un Dorian Gray contemplando extasiado el espectáculo sórdido que habita en su retrato. En cada metamorfosis se actualiza el espanto que anida en toda sociedad, ya sea ésta primitiva o moderna.

El origen de las metamorfosis se remonta a los propios cimientos del pensamiento mágico y a los arcanos de la literatura y en cada transformación, grotesca o terrorífica, se ha tratado de representar una parte importante en la vida del hombre y sus relaciones con los dioses y las fuerzas no racionales. Durante la época del imperio romano se pensaba que los emperadores, tras su muerte, eran convertidos en dioses. El término utilizado entonces era el de *apoteosis* (del griego *apo*, ‘fuera de’ y *théos*, ‘dios’), definido por María Moliner como la “exaltación de un héroe a la categoría de dios”. Pero no todos los romanos de antaño estaban convencidos de esta supuesta transformación. Así, Séneca, escribió una sátira menipea, donde combina la prosa y el verso, alterna los diferentes registros lingüísticos y da entrada a lo hiperbólico y a cierto gusto por el realismo fantástico para describir la transformación del emperador Claudio. Éste, con fama de retrasado mental, no iba a convertirse en un dios, sino en una calabaza, fijando así el sentido de “cabeza hueca e inservible” que tiene el vocablo en la actualidad. Parodiando el término *apoteosis*, Séneca cambió el lexema *théos* (‘dios’) por *kolokýnte* (‘calabaza’). Su obra fue titulada

Apocolocintosis y, en ella, se hacía alusión a la metamorfosis de todo un emperador romano en una simple y vulgar calabaza¹.

Por ello, las metamorfosis relacionadas con el poder tienen una tradición milenaria y su tratamiento oscila entre lo satírico y lo trágico. Sí resulta en cambio novedoso y transgresor que sea un dictador monolítico y sanguinario quien sufra una peculiar licantrópía como castigo a la violencia y barbarie de su régimen. Este será precisamente el tema desarrollado por el escritor colombiano Jorge Zalamea (1905-1969) en su relato *La metamorfosis de Su Excelencia*, publicado por primera vez en 1949.

El poder absoluto puede ser representado a través de múltiples máscaras y un sinfín de procedimientos que tratan de provocar la extrañeza y la asfixia en el lector. Las novelas y relatos que forman parte de la “literatura de dictadores” ofrecen un verdadero catálogo de disparates en donde la fantasía trata de reproducir el carácter hiperbólico de la realidad. Dictadores grafómanos, mágicos, obsesivos o matusalénicos, como los creados por Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa o García Márquez, son buena prueba de las posibilidades creativas que ofrecen estas criaturas depositarias del poder. Sus comportamientos histriónicos y circenses, a mitad de camino entre la sátira y el esperpento, o el sentido hiperbólico y mesiánico con que ejercen un poder que no conoce límites, ni fronteras, y los métodos brutales empleados para mantener el “orden establecido” ha llevado a muchos de estos dictadores a convertir a sus países en verdaderos esperpentos de la civilización². Estremecedores resultan también los datos ofrecidos por el polígrafo colombiano Germán Arciniegas, en su obra *Entre la libertad y el miedo*, libro publicado en 1952, y que ha sido prohibido, raptado, decomisado e incendiado en

¹ Séneca, *Apocolocintosis*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1996. Véase especialmente la introducción que le dedica Juan Mariné Isidro, págs. 159-191.

² Sobre las monstruosidades de estas dictaduras escribe Conrado Zuluaga en su obra *Novelas del dictador y dictadores de novela*:

Hernández Martínez asesina 10.000 campesinos acusándolos de comunistas; Justo Rufino Barrios hace de su sicario una tea humana; Tiburcio Carías acaba con sus opositores hasta la tercera generación; Trujillo secuestra, en Estados Unidos, escritores y los hace desaparecer para siempre; Somoza asesina a traición al líder revolucionario Sandino; Juan Vicente Gómez confina en las prisiones a sus enemigos, que mueren devorados por los mismos gusanos que generan sus llagas al estar atados a grillos de más de cien kilos; Melgarejo asesina a su ayuda de cámara por celos, un viernes santo, mientras la procesión pasa bajo su ventana; Francia tiñe de rojo los blancos muros de Asunción con sus fusilamientos; Ubico se deleita con las fotografías de los torturados y en República Dominicana existen fosos de tiburones y perros adiestrados para castrar, y sicarios como Sanabria y Sixto Pérez en Centroamérica... (Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1977, pág. 120)

numerosas ocasiones en buena parte del continente americano hasta su difusión definitiva en 1996.

JORGE ZALAMEA Y LOS NUEVOS

A pesar del olvido injustificado que se cierne sobre la obra del escritor Jorge Zalamea, a él le debemos dos de las obras más representativas de la llamada “novela de la dictadura”³. Tanto *La metamorfosis de Su Excelencia* (1949) como *El Gran Burundín Burundá ha muerto* (1952) no pueden ser considerados como meros relatos, a pesar de la enorme versatilidad del término, sino más bien como innovadores ejercicios verbales donde el poder absoluto es analizado desde las propias potencialidades del lenguaje literario, anunciando con dos décadas de anticipación la prosa barroca y asfixiante de *El otoño del patriarca* de García Márquez.

Zalamea fue considerado en su momento como una de las voces más personales de la nueva literatura colombiana. Ensayista, crítico, narrador, dramaturgo⁴, destacó desde muy pronto como experto traductor del inglés y del francés. A él se deben las tempranas traducciones de Saint-John Perse, Paul Valéry, Jean Paul Sartre, André Gide, T. S. Eliot o William Faulkner, lo que pone de relieve su enorme intuición para la literatura contemporánea.

Zalamea pertenece al grupo de “Los Nuevos”, llamados así por la revista del mismo nombre que apareció en Colombia entre junio y agosto de 1925⁵. En ella participaron voces tan destacadas de la literatura colombiana como Rafael Maya, Eliseo Arango, Germán Arciniegas o el propio León de Greiff. En líneas generales fue un grupo irreverente, en lo estético y en lo político, vinculándose a los sectores más liberales del país. Salvo el caso de León de Greiff, el mayor del grupo, los demás escritores participaron de forma activa en la política

³ Véanse los trabajos de Julio Calviño Iglesias, *La novela del dictador en Hispanoamérica* (Madrid, I.C.I., Ediciones Cultura Hispánica, 1985) y Adriana Sandoval, *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978* (México, U.N.A.M., 1989).

⁴ De su variada producción destacan las obras teatrales *El regreso de Eva* (1927) y *El rapto de las sabinas* (1941) o el extenso poema *El sueño de las escalinatas* (1946). Como ensayista y crítico merecen especial atención trabajos como *Nueve artistas colombianos* (1941), *La vida maravillosa de los libros* (1941), *Elogio de la verdad* (1948), *Minerva en la rueda* (1949) o *La poesía ignorada y olvidada* que fue premio Casa de las Américas en 1965.

⁵ Fernando Charry Lara, “Los Nuevos” en *Manual de Literatura Colombiana*, Bogotá, Planeta, 1988, Tomo II, págs. 17-85. Véase también el artículo de José Luis Díaz Granados, “Los Nuevos: Tradición e irreverencia” en *Apuntes sobre literatura colombiana* (Carmenza Kline compiladora), Bogotá, 1997, Ceiba Editores, págs. 15-21.

colombiana y en no pocos casos tuvieron serios problemas con la censura. Zalamea dirigió la revista *Crítica*, auténtico estandarte del progresismo liberal y de la vanguardia artística. Ésta tuvo que enfrentarse a uno de los períodos más duros de la historia reciente colombiana como fue el “período de la violencia”, cuya explosión definitiva se produjo a fines de la década de los cuarenta, con el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948. Zalamea conoció la violencia y la represión política de Ospina Pérez, de Laureano Gómez y de Rojas Pinilla. Fue encarcelado y más tarde se vio obligado a exiliarse durante un largo periplo que le llevó por tierras de la antigua URSS, Austria, Grecia, Mongolia, China y la India⁶. Sus dos relatos más importantes, *La metamorfosis de Su Excelencia* y *El gran Burundú Burundá ha muerto*, son la respuesta literaria a una época marcada por la censura, la violencia institucionalizada, la represión política y la corrupción como forma cotidiana en la vida de la República.

SU EXCELENCIA, ENTRE LA CORRUPCIÓN Y LA LICANTROPÍA

La metamorfosis de Su Excelencia es una sátira mordaz y corrosiva contra el poder absoluto, representado por un tirano cuya corrupción moral y física es sentida por su pueblo a través de la presencia inquietante y pegajosa de un olor putrefacto. El relato, inspirado en la pesadilla alegórica de Franz Kafka, ha subvertido el sentido absurdo de la vida, expresado en la apariencia grotesca de Gregorio Samsa, para llevar a cabo una denuncia sin paliativos de la dictadura como forma ilegítima de gobierno.

El relato se inicia con una cita bíblica, donde el profeta Ezequiel (34) recrimina a los pastores de Israel por el abandono en el que se encuentran sus rebaños:

¡Ay de los pastores de Israel, que se apacientan a sí mismos! ¿No apacientan los pastores los rebaños?

Coméis la leche, y os vestís de la lana: la gruesa degolláis, no apacentáis las ovejas.

⁶ Véanse las semblanzas que les dedican Álvaro Mutis (“Jorge Zalamea”) y Alfredo Iriarte (“Evocaciones y recuerdos de Jorge Zalamea”) en *Literatura, política y arte* (J.G. Cobo Borda Ed.), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, págs. 845-863. Consúltense también el estudio de Helena Araújo, “Jorge Zalamea”, en *Eco*, Bogotá, marzo de 1974, tomo XXVII/5, n° 161, págs. 524-555.

No corroborasteis las flacas, ni curasteis la enferma; no ligasteis la perniquebrada, no tornasteis la amontonada, ni buscasteis la perdida; sino que os habéis enseñoreado de ellas con dureza y con violencia.

Y están derramadas por falta de pastor; y fueron para ser comidas de toda bestia del campo, y fueron esparcidas.

Y anduvieron perdidas mis ovejas por todos los montes, y en todo collado alto: y en toda la haz de la tierra fueron derramadas mis ovejas, y no hubo quién buscase, ni quién requisase.

Zalamea encuadra su relato dentro de una dimensión mítica en el ejercicio del poder, situando la decadencia de los gobernantes en un contexto que hunde sus raíces en los arcanos más remotos del hombre.

La metamorfosis es un relato de un sólo personaje: Su Excelencia. Él es el protagonista central de la acción y los restantes personajes sólo aparecen para crear esa atmósfera pestilente que marca la dimensión grotesca de la historia. La narración tiene lugar primordialmente en el despacho presidencial, desde donde Su Excelencia imparte órdenes, despacha con sus ministros y gobierna con mano firme sobre un pueblo anónimo y vaciado de contenido. Es en este recinto donde comienza a percibir “un soso olor de matadero” (pág. 49) que transformará su vida y dará al traste con la grandeza de su mundo. Su Excelencia sufre desde entonces un proceso de “animalización” que lo aísla aún más de su entorno, haciendo de la soledad absoluta una correspondencia lógica de su poder absoluto.

A lo largo de todo el relato los olores poseen un sentido simbólico: son la constatación del proceso de descomposición que experimenta la figura del dictador. El olor rancio que recuerda a “El matadero” de Esteban Echeverría, hace acto de presencia cuando el personaje lleva ya un tiempo indeterminado en el poder. Nada se nos dice de su forma de gobierno, ni de los usos y maneras con los que ha conducido a su nación, ni de cómo ha sido capaz de concentrar tanto poder, siguiendo la estela de tantos dictadores de la vida real latinoamericana. El lector intuye muchas de las circunstancias que rodean a Su Excelencia porque el olor que le atormenta es una prueba irrefutable de su corrupción moral y política. Los detalles que confirman su vasto dominio sobre los súbditos de su gobierno han sido eliminados de la narración, dado el carácter alegórico que articula el argumento de la obra, incidiendo sobre el carácter mítico de la propia dictadura.

Los malos olores se presentan de forma gradual y escalonada, afectando de manera consecutiva a cada uno de los círculos burocráticos que constituyen el gobierno de Su Excelencia. Desde los colaboradores más directos hasta las

últimas personalidades de la vida política de este país irreal, todos parecen generar esta sorprendente fetidez. La percepción de los olores se lleva a cabo mediante una progresiva transformación del protagonista. Primero olfatea a su secretario personal, sorprendido de sus malos olores, a pesar de ser un hombre bien acicalado y siempre preocupado por su atuendo⁷. Después le seguirán sus ministros, sus secretarios, sus edecanes y hasta el último de sus súbditos parece haberse contagiado de esta auténtica podredumbre que tiene resonancias medievales y apocalípticas:

¡Extraño caso! Pues siempre había observado con satisfacción que sus más próximos colaboradores eran muy atildados en sus personas y cuidadosos de que la apariencia exterior reflejase la importancia de sus cargos. Y precisamente a su secretario privado lo consideraba, *in petto*, ganador en la disimulada competencia de la corrección.

Pero no cabía duda. Si ahora mismo, instalado insolentemente en las narices de Su Excelencia permanecía, como una acusación, un agrio tufillo de ropas sudadas, *un soso olor...*

Y otro día, acaso al día siguiente, tal vez el mismo día, las narices de Su Excelencia descubrieron que el cuerpo del señor Ministro de Gobierno... olía. Un olor íntimo, indecente; un olor que Su Excelencia, con un sobresalto de pudor, sólo podía identificar como el olor de sábanas de un febril: *un soso olor* ⁸

Es la peste que anuncia el final de un ciclo político y la clausura de un orden caduco que ha agotado todas sus posibilidades de supervivencia. El inventario de los malos olores se multiplica conforme transcurren los días, a pesar de que Su Excelencia, atormentado en el más elemental de sus sentidos, huye de todo contacto humano y procura encerrarse en una soledad inexpugnable. Nada podrá salvarlo de esta plaga fatídica que es el anuncio inmediato de otros cambios más importantes que tendrán lugar en su vida.

Convertido en una “bestia infernal que se guía en las tinieblas por los hilos invisibles del olor” (pág. 47), sufre una escisión irreversible en su propia personalidad. Mientras Su Excelencia continúa con dificultades su labor burocrática y política, sus narices adoptan una aptitud independiente e investigadora, moviéndose en unos niveles instintivos y primarios donde se pretende captar la

⁷ La obsesión por la limpieza y la pulcritud en el atuendo propio y de sus más estrechos colaboradores recuerda inevitablemente a la figura del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo. Véase a este respecto el tratamiento literario que realiza de él Mario Vargas Llosa en *La fiesta del chivo* (Madrid, Alfaguara, 2000).

⁸ En adelante cito por la edición de Arango Editores, Bogotá, 1989, con prólogo de Alfredo Iriarte. La cita corresponde a la página 50.

intención última de sus súbditos. El reposo y la paciencia en el ejercicio de su poder dan paso a un estado creciente de ansiedad, donde su cuerpo convulsionado comienza a experimentar profundas transformaciones. Su morfología es todavía la de un hombre, pero su comportamiento es el de “una bestia en acecho”. El instinto comienza a determinar importantes reajustes en la apariencia exterior del gobernante.

Su Excelencia se presenta ante el lector marcado por la ambigüedad genérica. Su tratamiento es femenino en la mayor parte del relato, sobre todo en el tramo final, aunque el contexto cultural del personaje remite a la figura de un hombre con ambiciones desmesuradas⁹. Los pocos datos que apuntalan su vida muestran una biografía distorsionada por el tratamiento mítico del personaje. Sabemos de él que su vida viene marcada por dos momentos cruciales: el presente, con el reajuste físico del protagonista, y un pasado remoto e idílico, anterior a su inmersión en las estructuras del poder. En cualquier caso siempre se presenta como un ser solitario, aislado en su jaula de corcho adonde apenas si le llegan resonancias de la realidad. Adelantándose varias décadas a los dictadores más famosos de la literatura hispanoamericana, este personaje convierte la soledad en un *modus vivendi* y en un mecanismo de supervivencia.

En la medida en que los olores se hacen más y más insoportables, el personaje se concentra en su aislamiento, cierra puertas a la realidad. Sus relaciones con los demás se complica por momentos y para preservarse de la presencia ominosa de los suyos instaura una suerte de nuevo protocolo “en el que la distancia era de rigor y la proximidad un desacato” (pág. 53). La constatación de que la pestilencia no es exterior, como había supuesto, sino interior, anímica y moral, le lleva a refugiarse en un pasado remoto y paradisíaco, donde la naturaleza tiene un protagonismo considerable a través de una versión idealizada que recuerda al “locus amoenus” clásico. Los estragos del presente le llevan a recrear su infancia en un colegio de jesuitas, sus excursiones al campo lleno de pinos, sus baños en un agua bautismal y redentora. Se recrea a sí mismo en

⁹ La transformación de Su Excelencia comienza por la propia confusión genérica que crea su autor. Sabemos que es un hombre y así lo recalca a lo largo del texto. De hecho, el narrador al referirse a su época de estudiante habla de “el mozuelo” (pág. 63), y por supuesto del hombre. Los adjetivos que utiliza para caracterizar a Su Excelencia son en buena parte masculinos, pero a lo largo del relato hay una tendencia a alternar el masculino con el femenino. Se dice por ejemplo que Su Excelencia “ya estaba sola” (pág. 46), “que se hizo más experta” (pág. 51), que “había tratado de engañarse a sí misma” (pág. 61); se habla de “el cáncer que la habitaba” (pág. 61), “¡Su Excelencia comedianta!, ¡Su Excelencia jugando al escondite consigo misma” (pág. 61), etcétera. A través del cambio genérico Zalamea parece estar jugando con el sentido de la metamorfosis: pasamos del masculino de Su Excelencia al femenino de la bestia.

¡El pozo azul!

Rebrincando por una escalinata de anchas lajas, saltando de roca en roca, deslizándose unas veces por sobre un movedizo lecho de plantas acuáticas, precipitándose otras en cascadas, desde la cima de la cordillera venía el agua de más puros cristales que imaginarse pueda (...) El agua más pura y el agua más fría.

Fría y pura como si fuese agua de nieve.

Como si viniese directamente de las más puras y frías regiones del cielo.

Agua de la nube más alta, sin contagio de la fiebre terrestre.

Agua que, como un cuchillito de Dios, desollaba los cuerpos de sus hollejos de mugre o de vicio y los restituía a la pureza edénica.

Agua bautismal que limpiaba también las almas y las vocaba a la alegría. (Págs. 64-65)

Algunos datos que se filtran en estas evocaciones hablan de un muchacho disciplinado en el estudio, respetuoso con sus maestros, de buenas maneras y actitudes entrañables que en modo alguno anticipan la satrapía de su edad adulta. Lejos de su Arcadia feliz, el presente se muestra como un inmenso cataclismo de proporciones cósmicas. El tufo insoportable que lo atosiga no es más que la descomposición del universo, como si éste fuese una bestia arrasada por el paso incontenible del tiempo¹⁰. En estas situaciones, Su Excelencia reconstruye aquellos momentos primordiales de su infancia, trayendo hasta el presente las imágenes de mayor calado de sus inicios en el mundo. “Las grandes imágenes, escribe Gaston Bachelard, tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda. No se vive nunca la imagen en primera instancia. Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares”¹¹. También pone sus olores: la fragancia de las flores, el aroma de los pinos, el frescor mentolado del agua clara.

Si alegórico resulta el presente de Su Excelencia, no menos simbólico resulta su pasado. El mundo pretérito del dictador representa la pureza, la virginidad, el estado preadánico que ha sido amputado de todo hombre por la corrupción que supone en sí mismo el paso del tiempo. Su Excelencia llega a la conclusión de

¹⁰ El mal olor que persigue a Su Excelencia tiene implicaciones físicas y morales y se proyecta en el relato con las resonancias propias de la peste, tal y como ha consagrado la tradición literaria. Véase en este sentido el artículo de Antonio Ramírez de Verger, “La Peste como motivo literario (A propósito de Coripo, Ioh. III, 338-379) en *Cuadernos de Filología Clásica*, 1985, nº 19, págs. 9-20.

¹¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1965, pág. 64.

que la fetidez de su cuerpo sólo puede ser arrancada sumergiéndose en los olores y en los colores de su infancia, en el pinar de su niñez, a través del valor bautismal del agua soñada:

Hasta el despacho de Su Excelencia llegaban ahora la frescura de esa agua y el aroma de aquella pinada como un milagroso alivio, y penetraba en su alma la embriagadora certidumbre de que si volvía a ese sitio, si sumergía su cuerpo en aquella linfa y abría sus sentidos al aire de aquel bosque, ya nunca más emanaría de ella este hedor de muerte. (Pág. 65)

El agua como antídoto de la muerte es uno de los arquetipos más remotos de nuestra tradición occidental¹². También lo es la presencia del bosque como antesala de la muerte, como ya estudiara Vladimir Propp¹³. Sin embargo, no es la muerte lo que espera al personaje, sino algo mucho más terrible: su metamorfosis. Antes de consumarse, el personaje experimenta una transformación interior: la conciencia del mundo sórdido e injusto que ha creado a su alrededor. La insoportable dimensión de la fetidez lo arrastra a una suerte de misticismo en el que adopta aptitudes beatíficas e incluso mesiánicas¹⁴:

¹² Para Gaston Bachelard el agua

tiene un componente central. Despierta los centros nerviosos. Tiene un componente moral. Despierta el hombre a la vida enérgica (...) La pureza y la frescura se alían para dar un júbilo especial que todos los amantes del agua conocen. La unión de lo sensible y de lo sensual sostiene un valor moral. Por muchos caminos, la contemplación y la experiencia del agua nos conducen a un ideal (...) Y cuando soñamos, cuando nos perdemos realmente en nuestros sueños, nos sometemos a la vida vegetativa de un elemento. Solamente entonces realizamos los caracteres sustanciales del agua de Juvencio, y encontramos en nuestros propios sueños los mitos del nacimiento, el agua en su poder maternal, el agua que hace vivir en la muerte, más allá de la muerte. (*El agua y los sueños*, México, F.C.E., 1993, págs. 223 y 224)

¹³ Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984. Véase especialmente el capítulo 3º, "El bosque misterioso", págs. 69-159.

¹⁴ En el relato hay una tendencia constante a la suplantación de Dios, característica propia de la literatura de los dictadores. La aparición del mal olor, considerado como un castigo cósmico, va a ser interpretado más tarde como una señal divina. La tentación del poder absoluto será reemplazada por la tentación mesiánica y el discurso de Su Excelencia acabará hundiéndose sus raíces en el mundo religioso:

"Antes de AQUELLO, por ejemplo, para Su Excelencia no existían más muertos que los de su conocimiento personal; es decir, los muertos que por su apellido, casta o riqueza la obligaban a asistir a su entierro; los muertos de su misma clase: de primera clase. Muertos que en realidad comenzaban su carrera de difuntos con la visita de pésame que Su Excelencia hacía a los deudos, y que seguirían en el otro mundo, al designio de Dios R.I.P.

Después de AQUELLO, Su Excelencia comenzó a pensar en los otros muertos, en los muertos de toda condición, en los que no dejan detrás de sí pomposas necrologías ni

No obstante ser católico practicante, fervoroso y ejemplar, nadie hubiese dicho que tuviera nunca Su Excelencia siquiera ribetes de teólogo y menos aún de místico. Pero el desenfreno de uno solo de sus sentidos repercutió tan hondamente en su espíritu que, de no suceder lo que se narrará luego, *el horror a la podredumbre acaso hiciera de Su Excelencia un nuevo San Agustín*. (Pág. 57. La cursiva es mía)

La dimensión putrefacta y escatológica que rodea al personaje lo empujan al mundo sublime de las visiones místicas y las revelaciones transcendentales. Siguiendo el ideario de los santos y mártires de la literatura hagiográfica, Su Excelencia vive el momento inefable de la conciencia religiosa a través de la imagen terrible del infierno, en un texto que recuerda inevitablemente el tríptico de Hieronymus Bosch (El Bosco, 1450-1516), *El jardín de las delicias* (1505-1510), en cuya hoja derecha aparece una de las representación más universales y conocidas del infierno:

Vagos recuerdos de terríficas representaciones pictóricas invadían entonces la imaginación de Su Excelencia que se veía a sí misma, desnuda, formando el lívido centro de una monstruosa flor de cuerpos humanos que se asían de ella por los cabellos, los brazos y las piernas mientras se precipitaban todos hacia un nauseabundo piélabo de azufradas llamas, entre un desesperado clamor de maldiciones y las interfecciones arrieras de multitud de diablos, diablesas y diablillos que los aguijoneaban en su definitivo derrumbamiento. (Pág. 59)

Después de estas experiencias interiores, su regreso al pinar de la infancia posee un carácter sagrado y único. Su entrada en el bosque de la niñez tiene resonancias folclóricas y míticas; es un rito de iniciación para pasar a una nueva forma de vida: aquella que descubre su verdadera condición *animalesca*. El personaje es engullido por la floresta en una noche con tonalidades sanguíneas, custodiada por una hermosa luna llena, cuya presencia cómplice recrea el ambiente adecuado para la realización de esta particular licantropía.

suculentas y complicadas mortuorias.

Dio en la flor Su Excelencia de pensar en los muertos humildes; en los muertos sin nombre, ni rango, ni propiedad (...)

De la misma manera que sus sentidos alucinados le hacían percibir a todas horas el *soso olor*, su espíritu, alucinado a su vez, le forzaba a ver centenares de muertos, millares de muertos que se escapaban de sus fosas para ir a reencarnar en sus familiares vivos y volver a morir, indefinidamente, en ellos." (Págs. 54-55)

Jorge Zalamea utiliza de forma fidedigna los elementos mágicos que hacen posible esta metamorfosis, conforme a la tradición clásica, cristiana y medieval¹⁵ que llega hasta nuestros días a través de infinidad de procesos ocurridos en época moderna¹⁶. El caso de Licaón, recreado por Ovidio, es ejemplar en este sentido y puede ser el punto de partida para iniciar la transformación de Su Excelencia. El texto dice así:

Di la señal de haber llegado un dios y la gente había empezado a pronunciar plegarias. Licaón comenzó por reírse de las piadosas súplicas, y después dijo: ‘Voy a probar con un experimento paladino si éste es un dios o un mortal. La verdad no dejará lugar a dudas’. Y maquinó darme muerte durante la noche mientras yo estuviera desprevenido y presa del sueño. Tal fue el experimento que decidió hacer para averiguar la verdad. Pero no se contentó con eso. A un rehén enviado por el pueblo de los Molosos le cortó el cuello con la espada, y de aquellos miembros moribundos unos los ablanda en agua hirviendo y otros los tuesta sobre el fuego. Tan pronto como los sirvió a la mesa, yo con mi llama vengadora hice que sobre su dueño se desplomara aquel hogar digno de él. Aterrorizado huyó, *y alcanzando la soledad del campo emite alaridos y en vano trata de hablar. La rabia de su alma se acumula en su boca y ejerce sobre el ganado su habitual avidez de matanza; aun ahora sigue gozándose en la sangre. Su ropa se transforma en pelo, en patas sus brazos; se convierte en lobo* y conserva trazas de su antigua figura. Sigue teniendo el mismo pelaje canoso, el mismo aspecto de ferocidad; le brilla igual los ojos y sigue siendo la imagen del salvajismo (La cursiva es mía)¹⁷.

Otro caso muy interesante es el del *Satiricón* de Petronio. En él cuenta Niceros cómo un soldado “*se desnudó y puso sus ropas a lo largo de la carretera (...) orinó alrededor de sus ropas y, de repente, se transformó en lobo*”¹⁸. No obstante, dentro del pensamiento mágico se ha creído que ciertos individuos

¹⁵ Véase en este sentido el capítulo que Claude Lecouteux dedica al tema, titulado “La metamorfosis, el Doble y el hombre lobo” en *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del Doble*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 1999, págs. 121-144.

¹⁶ Philippe Ménard, “Les Histoires du Loup-Garou au Moyen Age” en *Symposium in Honorem Prof. De Riquer*, Barcelona, 1986, págs. 209-238. Véase también el libro de Jean de Nynauld, *De la lycanthropie transformation et extase des sorciers 1615*, París, Frenesi, 1990.

¹⁷ Ovidio, *Metamorfosis*. Traducción a cargo de Antonio Ruiz Elvira, Barcelona, Ediciones Alma Mater, vol. I, 1964. La cita pertenece a las páginas 15 y 16 y corresponde al Libro I, versos 220-239.

¹⁸ Citado por Claude Lecouteux, op. cit., pág. 136.

tenían la facultad de desdoblarse y convertirse en criaturas zoomórficas¹⁹. Para el medievalista Claude Lecouteux existen grandes diferencias entre la licantropía en el mundo pagano y en el mundo cristiano. En el primero aparece la figura de hombres que tienen la facultad de desdoblarse; se aíslan de la comunidad para evitar el contacto con otros hombres mientras permanecen en letargia; más tarde se produce el desdoblamiento en un lobo, y el hombre sabe en todo momento que está sufriendo una metamorfosis, de tal forma que toda herida producida en su doble acabará apareciendo en su propio cuerpo. Al final del proceso la criatura lupina vuelve a transformarse en un ser humano.

Frente a esta interpretación, el mundo cristiano introduce la noción del Maligno. Es el demonio quien arranca a un hombre de su comunidad, lo arroja a un lugar apartado y se sirve de él para convertirse en lobo y perpetrar todo tipo de maldades y perversiones²⁰. El hombre lobo es, en la cosmovisión cristiana, una criatura maligna y satánica, una bestia procedente del inframundo. El propio San Agustín (354-430) sostiene en su obra *La Ciudad de Dios* que la licantropía constituye una de las cimas del horror porque toda metamorfosis supone la desnaturalización y la perversión de la imagen de Dios. La licantropía es un ejercicio de monstruosidad que altera todo sentido de la Forma, desvirtúa el canon de la Naturaleza, niega a la Razón y supone una transgresión que cuestiona la imagen divina del hombre²¹. En la tradición occidental, el hombre lobo estremece no sólo por su apariencia física, sino porque es un representante de las fuerzas infernales e irracionales, tal y como aparece reflejado en la literatura popular y en el folklóre²².

Pero a diferencia de los relatos clásicos en este sentido, como *El lobo hombre* del escritor francés Boris Vian, no es el mal intrínseco en el hombre el que acaba siendo revelado en la ficción de Jorge Zalamea, sino la corrupción que arrastra consigo el poder absoluto ejercido en la dictadura en cualquier tiempo y en cualquier espacio. La metamorfosis del dictador se completa de la siguiente manera:

¹⁹ H. Sidky, *Witchcraft, lycanthropy, drugs, and disease: an anthropological study of the European witch-hunts*, New York, Peter Lang, 1997.

²⁰ Claude Lecouteux, op. cit., pág. 138.

²¹ Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal/Universitaria, 1986. Véase especialmente su capítulo VI “La noción de monstruo”, págs. 235-288.

²² Quizás el caso más evidente sea el de la historia de Caperucita Roja, en la versión fijada por Charles Perrault (1628-1703) en *Cuentos de mamá Oca* y posteriormente modificada por los hermanos Grimm (s. XVIII y XIX) en *Cuentos para la infancia y la juventud*.

Desnudo, corrió entonces hacia el pinar y penetró bajo los árboles lanzando un aullido que se corrió por las laderas de la montaña.

Desde la carretera lo oyeron el edecán y el chofer.

-¡Vamos!- dijo el primero-. Algo ha ocurrido a Su Excelencia.

Corriendo, saltando, tropezando, corriendo más aún, subieron hasta el pinar.

Les pareció ver, a lo lejos, una blanca sombra que aparecía y desaparecía entre los troncos.

Corrieron hacia allí.

Un nuevo aullido, más lacinante, más bestial que el primero, los detuvo por un momento.

Se vieron en los ojos el espanto que los penetraba y el chofer se signó.

Y corrieron otra vez.

Hasta llegar al borde de un pequeño claro, en cuyo centro estaba...

*Desnudo, en cuclillas, con las manos
apoyadas en el suelo tapizado de
herrumbrosas espigas, con el cuello
tendido y el rostro vuelto hacia lo
alto, un nuevo ser en cuyos ojos
rodaba la infinita tristeza de las
bestias, aullaba a la muerte.*

Por un tiempo inmedible, los dos hombres permanecieron allí, lívidos, sudorosos, petrificados.

Hasta que, para no oír más aquel grito, avanzaron hacia ...

El edecán se quitó el capote y cubrió con él aquella desnudez.

Luego, asiéndolo por los pies y las axilas, los dos hombres lo levantaron en vilo y comenzaron a descender hacia la carretera. (Págs. 72-73)

Con este final impactante, Su Excelencia completa en todos los sentidos su transformación. El personaje cambia la corrupción del despacho y las salas presidenciales por la pureza y la virginidad de la floresta y el bosque; su indumentaria sofisticada por la desnudez de la piel; su discurso político dirigido a las multitudes por los aullidos del lobo solitario²³.

²³ En su artículo "Jorge Zalamea y la destrucción del personaje" (Bogotá, *Thesaurus*, 1997, n° LII, págs.272-283), Giuseppe Bellini deja abierta la interpretación de esta metamorfosis, estableciendo una correlación muy interesante con el relato *El Gran Burundú-Burundá ha muerto*. Para Bellini, esta unidad entre los dos textos tiene lugar no solamente por el tema, sino porque al final de esta última quedamos sin saber en qué tipo de animal se ha transformado el dictador, y bien podría ser, por sucesivas metamorfosis, aquel extraño y descomunal pajarraco (...) que al momento del entierro

En suma, el relato *La metamorfosis de Su Excelencia* supone un viaje alegórico que conduce al lector desde los arcanos del poder hasta la concepción mitológica del dictador latinoamericano, a través de esta particular metamorfosis literaria.

de la salma del Burundú Burundá el ceremonioso Canciller encuentra al abrir el ataúd.
(págs. 275-276)

En este ensayo además, el profesor italiano señala importantes puntos de coincidencia entre las visiones monstruosas de Su Excelencia y el *Sueño del Infierno* de Quevedo, el *Infierno* de Dante y ciertos pasajes de *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias.